OVIDIU DRIMBA

Istoria literaturii universale

vol. I

EDITURA
DIDACTICĂ
ȘI PEDAGOGICĂ
BUCUREȘTI
1968

MINISTERUL
ÎNVĂȚĂMÂNTULUI

INSTITUTUL
DE ARTĂ TEATRALĂ
ȘI CINEMATOGRAFICĂ
„I. L. CARAGIALE"

EDITURA
DIDACTICĂ
ȘI PEDAGOGICĂ,

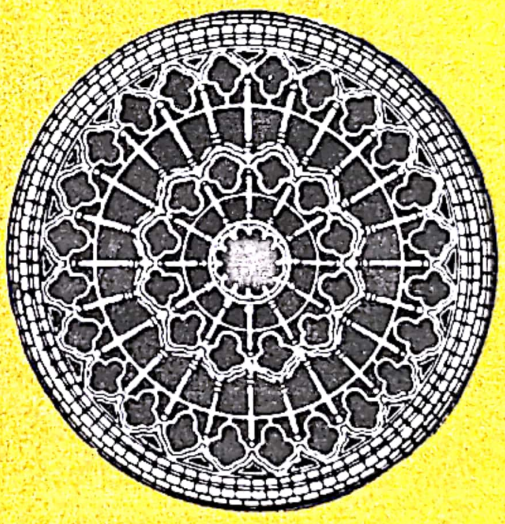
București — 1968

Scanned with OKEN Scanner

OVIDIU DRIMBA

Istoria literaturii universale

I



Ediția a doua revăzută și completată

Scanned with OKEN Scanner

Introducere

Obiectul cursului, principii și plan de organizare

1

Obiectul cursului este istoria literaturii universale. Prin aceasta însă nu înțelegem să îmbrățișăm (fapt care practic, ar fi și absolut imposibil) totalitatea producțiilor literare, orale sau scrise ale tuturor popoarelor din toate timpurile și nici chiar literatura scrisă a popoarelor mai cunoscute. Ceea ce înțelegem prin „literatură universală" nu trebuie să se confunde cu însumarea tuturor sau măcar a unor literaturi naționale, luate în ansamblul lor. Ne vor reține atenția numai acele curente, opere sau autori care au reflectat cu mai multă forță artistică starea de lucruri și atmosfera de idei dintr-o anumită societate, la o anumită perioadă, și care au pledat mai convingător, folosind mai strălucit limbajul artistic, pentru idealurile înalte ale societății.

Totodată, istoria literaturii universale nu se va opri numai asupra marilor creații literare sau asupra marilor scriitori, ci va trebui să menționeze uneori și opere sau autori de valoare mai redusă, dar care au pregătit momentele de culme ale literaturii universale. În fine, nu vom putea neglija nici contactele, atitudinile, temele, motivele, procedeele literare, prin care la anumite epoci și în anumite condiții s-au stabilit relații între diferite literaturi.

Selecționarea autorilor și a operelor se va face într-o dublă perspectivă : a epocii în care au fost produse, și a epocii noastre. Cu alte cuvinte, pe de o parte vom avea în vedere măsura în care la data cînd au fost scrise ele au exprimat poziții dintre cele mai progresiste ale conștiinței sociale,

Scanned with OKEN Scanner

iar pe de altă parte măsura în care ele corespund concepţiilor, intereselor, idealurilor vieţii noastre socialiste.

Criteriul de organizare a materiei (cu un spaţiu de tratare crescînd progresiv pe măsura apropierii de perioada contemporană) nu poate fi decît cel cronologic — ceea ce nu exclude unele priviri sinoptice, scurte incursiuni comparatiste în alte literaturi ale epocii. În principal, însă, prezentarea, în evoluţia ei, a acestei forme de conştiinţă socială care este literatura trebuie să urmeze evoluţia existenţei sociale de-a lungul orînduirilor respective.

Astfel, după o scurtă schiţă a literaturii în orînduirea comunei primitive, urmează momentele mari ale literaturii din orînduirea sclavagistă — începînd (spre a evita frecventa eroare „europocentristă") cu cele orientale. În epoca feudală vor fi cercetate momentele importante ale literaturilor europene (inclusiv literatura dramatică, dar tratîndu-o mai rezumativ, întrucît aceasta face obiectul unui curs special de istorie a teatrului). După literatura epocii începuturilor capitalismului — epoca Renaşterii — va urma un capitol asupra literaturii franceze din epoca absolutismului monarhic, literatură denumită convenţional „clasicismul francez". În cadrul perioadei următoare, aceea a secolului al XVIII-lea, va fi prezentată literatura luministă şi cea preromantică din principalele ţări apusene. Literatura secolului al XIX-lea va fi studiată, succesiv, în cadrul curentului romantic, al realismului — incluzînd şi literatura Comunei din Paris — şi al principalelor curente decadente. Secţiunea următoare (cuprinzînd perioada dintre cele două războaie mondiale) va fi rezervată în principal scriitorilor legaţi de mişcarea muncitorească a timpului. Vor fi cercetate apoi momentele (de un prestigiu încă de pe acum stabil) literaturii contemporane.

Formarea conceptului de „literatură universală"

Conceptul de „literatură universală" ca un bun cultural comun al întregii omeniri a fost creat relativ recent.

Încă în 1848, Marx şi Engels l-au pus în legătură cu dezvoltarea pieţei mondiale a burgheziei capitaliste : „În locul vechilor izolări locale şi naţionale şi al satisfacerii necesităţilor cu produse proprii, se dezvoltă schimbul universal (. .). Din numeroasele literaturi naţionale şi locale ia naştere o literatură universală".

Scanned with OKEN Scanner

Primele încercări de a schița un sumar și vag ansamblu al producțiilor literare din diverse țări, de valoare universală, datează încă de la Voltaire — nu însă concentrate într-o lucrare anumită, ci disparat și ocazional (în *Scrisori filozofice*, 1834, sau în *Secolul lui Ludovic XIV*, 1751). Voltaire este urmat, în Franța, de J. Fr. Laharpe, a cărui preocupare, deși mai sistematică (*Curs de literatură veche și modernă*, 1799), nu este însoțită nici de o înțelegere istorică a faptelor, nici de o justă apreciere critică a capodoperelor. În același timp, în Germania, Herder manifestă o înțelegere istorică ceva mai sigură a momentelor literare din trecut (*Fragmente asupra literaturii germane moderne*, 1767 ; *Idei asupra filozofiei istoriei omenirii*, 1789—1791), dovedind și o fină intuiție a textelor literare din diferite țări și epoci pe care le traduce (*Glasurile popoarelor în cîntece*, 1805). Cu A. W. Schlegel (*Despre teatru și literatură*, 1809—1811) și Fr. Schlegel (*Istoria literaturii antice și moderne*, 1815), sfera acestor preocupări căpătînd acum o și mai mare consistență a cercetării (fapt care se observă și în lucrările fraților Grimm) se lărgește. Formulînd principiile noii literaturi franceze, romantice, Germaine de Staël studiază pe larg (cum, legînd și el opera literară de societatea care a produs-o, va încerca să facă mai tîrziu și H. Taine, în *Istoria literaturii engleze*, 1863) — cultura și literatura germană (*Despre Germania*, 1810), în timp ce în cursurile ținute la Sorbona (1827—1830) Villemain aplică și metoda de cercetare comparată a literaturilor.

Goethe este cel dintîi care are o viziune mai clară asupra noțiunii de „literatură universală". El o concepe ca pe o sumă a marilor valori literare, ca pe un bun cultural comun, care „trebuie considerat numai din punct de vede istoric și trebuie asimiliat de noi în părțile lui bune". În decursul aceleiași convorbiri din 1827, cu secretarul său Eckermann, Goethe preciza că „literatura universală este aceea care, mijlocind între diferite literaturi naționale și, prin aceasta, între diferite națiuni, produce schimbul dintre bunurile sale ideale. Ea cuprinde tot ce ajută popoarele să se cunoască reciproc pe cale literară, să se judece, să se prețuiască și să se tolereze, tot ceea ce prin literatură le apropie și le leagă".

Vor apărea, spre sfîrșitul secolului trecut, sinteze ample, ca aceea în 6 volume a danezului Georg Brandes (*Marile curente ale literaturii europene din secolul al XIX-lea*, 1872—1884) sau cea în 4 volume — studiind literatura alături de alte forme ale culturii — a englezului Henry Hallam (*Introducere în literatura Europei din secolul XV—XVII*, 1882). Concepția

Scanned with OKEN Scanner

lui Goethe însă despre rolul înalt care — deasupra cercetării propriu-zise de istorie literară — îi revine studiului literaturii universale, n-a fost depășită.

3 *Scopul și importanța studiului literaturii universale*

Studiul literaturii universale are pentru noi o importanță multilaterală. Introdus în facultățile noastre cu profil umanistic, acest studiu răspunde nevoii de completare a culturii generale necesare viitorului om de teatru, care trebuie să devină nu numai un bun specialist, ci și un om de cultură multilaterală.

Interesul pentru valorile literare din trecut și de azi ale altor popoare — interes susținut de numărul, calitatea și tirajele mari ale traducerilor — este azi la noi mai viu ca oricînd. Devine astfel, implicit, necesară viitorului intelectual orientarea, ierarhizarea, cercetarea ceva mai aprofundată a momentelor importante ale literaturii universale. Studiul literaturii universale trebuie să sublinieze sensul moștenirii literare progresiste pe care ne-a lăsat-o trecutul — o moștenire care trebuie păstrată, preluată critic și dezvoltată în noile condiții ale prezentului.

Prin exemple dintre cele mai elocvente, studiul literaturii universale ajută la o mai temeinică înțelegere a naturii și funcției operei literare, a legilor de dezvoltare ale literaturii, a concepției despre literatură ca fenomen istoricește determinat, ca suprastructură, ca formă specifică a conștiinței sociale, reflectînd realitatea și exprimînd față de oameni și fapte o anumită atitudine, în care se poate descifra și o poziție de clasă. În felul acesta, fenomenul literar va cîștiga în ochii noștri tot mai multă demnitate, gravitate și importanță de fapt istoric.

Cercetarea literaturii universale mai are apoi și scopul de a ne ajuta să vedem anumite momente ale literaturii române în corelație cu marile momente ale literaturii străine, să apreciem formele specifice pe care — în condițiile noastre locale — le-au luat curentele, ideile, temele, motivele literare apărute în literaturile străine. De asemenea, această cercetare ne poate da posibilitatea unor comparații a unor scriitori români, ca : Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, Blaga, Arghezi etc., cu scriitorii occidentali din epocile respective, comparație de pe urma căreia de multe ori prestigiul scriitorilor noștri va ieși sporit.

Pentru viitorii oameni de teatru, studiul literaturii universale mai are o importanță specială, oferindu-le cadre literare mai largi, în care se inte-

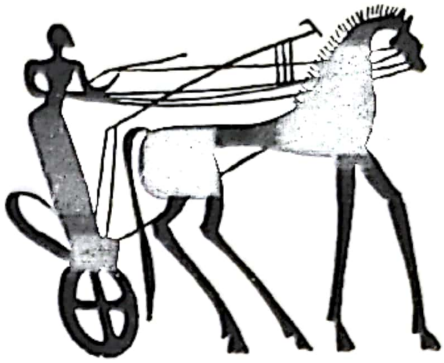
Scanned with OKEN Scanner

grează organic autorii și operele dramatice studiate la cursurile de specialitate. Totodată, contactul cu operele literare în proză sau în versuri și aprofundarea (pe calea lecturii atente) a unor caractere, situații, conflicte, analize subtile ale unor anumite moduri de gîndire, de sensibilitate, de expresie, întîlnite în infinite variante în capodoperele literaturii universale, vor putea contribui la o mai bogată, mai fin nuanțată înțelegere a unor personaje din țări și epoci diferite, pe care viitorul actor le va interpreta pe scenă.

În fine, importanța studiului literaturii universale capătă și un sens politic, de mare actualitate.

Valorile culturale (atît ale trecutului, cît și ale prezentului) circulă, intră în planul atenției universale. Principala sarcină a vremii noastre este asigurarea condițiilor unei coexistențe pașnice. În cadrul acestei sarcini, un rol important îl are și prețuirea operelor literare ce exprimă aspirațiile cele mai înalte și din totdeauna ale popoarelor — idealurile de pace, de libertate națională și de dreptate socială. Schimburile literare internaționale — în cadrul schimburilor culturale generale — devin tot mai intense și mai necesare ; căci, prin intermediul creațiilor lor literare, popoarele își regăsesc aspirații comune, se cunosc mai bine și se înțeleg mai temeinic.

Scanned with OKEN Scanner



ANTICHITATEA

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literaturile orientului antic* ★

1
LITERATURA POPOARELOR PRIMITIVE
2
LITERATURA SUMERO-BABILONIANĂ
3
LITERATURA EGIPTEANĂ
4
LITERATURA EBRAICĂ
5
LITERATURA INDIANĂ
6
LITERATURA CHINEZĂ
7
LITERATURA JAPONEZĂ
8
LITERATURA ARABĂ
9
LITERATURA PERSANĂ
10
LITERATURILE ORIENTALE ÎN ROMÂNIA

Literatura popoarelor primitive

Studiul, oricît de sumar, al literaturii popoarelor rămase în stadiul de civilizaţie ale comunei primitive ne dă ocazia să constatăm în primul rînd falsitatea punctului de vedere, potrivit căruia aceste popoare s-ar găsi într-o definitivă şi iremediabilă inferioritate culturală. În realitate, cauzele acestei stări de înapoiere nu rezidă într-o incapacitate congenitală, ci în primul rînd în nivelul scăzut al modului de producţie foarte înapoiat. Apoi, acest studiu ne pune în faţa fenomenului literar originar şi al procesului de formare a diferitelor genuri literare, ne arată cauzele, condiţiile şi rolul social al literaturii în faza sa incipientă. În fine, producţiile literare ale popoarelor primitive ne surprind şi prin valabilitatea lor artistică, prin inspiraţia lor realistă, prin intensitatea sentimentului, prin bogăţia fanteziei sau prin plasticitatea imaginilor.

Literatura popoarelor primitive ni se prezintă sub formă orală, ca un complex de variate şi tradiţionale creaţii ce trec pe cale orală de la o familie la alta, de la o comunitate la alta şi de la o generaţie la alta.

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul fundamental al acestei literaturi este însuşi caracterul orînduirii sociale în care apare şi pe care o reflectă : caracterul său comunitar. În această societate neîmpărţită în clase literatura este un bun comun, la creaţia căruia contribuie întreaga colectivitate, adresîndu-se întregii colectivităţi şi exprimîndu-i preocupările, concepţiile, aspiraţiile.

A treia notă specifică a literaturii popoarelor primitive ne deschide o altă perspectivă esenţială asupra originii însăşi a unor genuri literare, şi anume : în prima sa formă sub care apare, în faza sa originară, vom constata că literatura se naşte în procesul social al muncii colective. Dacă artele figurative s-ar putea spune că se nasc în ultima instanţă dintr-o necesitate de ordin economic (aceea de a aduce pe calea magiei animalul desenat, şi de obicei desenat ca rănit, sub puterea vînătorului), artele ritmice — poezia, muzica, dansul — au, de asemenea, la origine tot un motiv de ordin economic, concretizat prin ritm. În adevăr, manifestările de artă ritmică (şi poezia în special) sînt rezultate şi influenţate de modurile de muncă, căci ritmicitatea este o condiţie uşurătoare şi adeseori indispensabilă muncii în genere şi muncii colective în special. Ritmul animează şi coordonează mişcările procesului muncii, uşurîndu-l. Ritmicitatea versului (uneori însoţit de cîntec sau de instrument) apare la popoarele primitive ca un preludiu sau ritmînd acţiuni colective — vîslitul, semănatul, culesul, vînătoarea etc.

O serie de alte caractere completează imaginea sub care ni se prezintă literatura popoarelor primitive.

Producţiile lor literare sînt departe de a apărea ca un simplu şi gratuit divertisment : dimpotrivă, ele sînt pătrunse de un scop precis, de o utilitate practică. De asemenea, această literatură are de obicei un puternic caracter realist şi naturalist. Apoi ea este constituită adeseori ca un amestec nu numai de genuri diferite, ci şi de diferite arte, poezia fiind uneori cîntată, mimată, sau acompaniată de dans, ori de instrumente. În fine, un fapt foarte interesant de remarcat : această literatură a popoarelor primitive conţine în embrion aproape toate genurile literaturii popoarelor civilizate.

Etnografia a demonstrat adeseori că ceea ce a ajutat considerabil popoarele primitive să dezvolte o literatură atît de abundentă, de variată şi de o asemenea calitate, este bogăţia limbilor primitive şi plasticitatea gîndirii. Într-adevăr, limbile primitive sînt bogate pentru că mintea primitivului nu cunoaşte abstractizarea, iar gîndirea sa este plastică pentru că este ataşată de concret. În faza primitivă a gîndirii, omul nu cunoaşte „pomul“ sau „animalul“, ci în mod concret „cutare“ pom sau „cutare“ animal. Gîn-

Scanned with OKEN Scanner

direa lui este plastică pentru că pornește de la concret și rămîne legată de concretul experienței sale de viață zilnică. Numai tîrziu, pe o treaptă ulterioară de evoluție, mintea primitivului va trece la procesul generalizării, al abstractizării, al formulărilor de noțiuni.

Literatura primitivilor este deci bogată și variată.

Să aruncăm o scurtă privire asupra genurilor literare cultivate de popoarele primitive, începînd cu lirica.

Sub forma compozită a cîntecului, poezia îl însoțește pe omul primitiv în ocupațiile sale zilnice. Cele mai comune sînt cîntecele de muncă — forma primară a poeziei — servind să atenueze greutatea muncii. Există astfel de cîntece speciale pentru săpat, cules, măcinat etc. Negrii din Jamaica, în timp ce frămîntă argila pentru construcția colibei, cîntă anumite poezii adecvat ritmate, iar vîslașii din insulele Tonga cîntă spre a-și regla și coordona ritmul vîslitului : un „solist" recită cu voce mai tare, iar ceilalți îl acompaniază mai încet. Sensul utilitar al poeziei este evident. Indigenii din Polinezia au poezii diferite pentru aprinsul focului sau pentru pescuit. În alte părți există cîntece cu texte speciale pentru pregătirea uneltelor, pentru jupuirea animalelor, pentru curățatul peștelui etc. — fiecare cîntec avîndu-și ritmul său, potrivit ritmului cerut de munca respectivă.

Alte specii lirice urmează mai mult sau mai puțin aceeași tendință utilitară și realistă. Prin cîntecul de leagăn mama își ușurează așteptarea soțului plecat, iar în aceste cîntece se amintesc și peripețiile lui la vînătoare. Cîntecul de jale evocă insistent momente din viața celui dispărut, iar dacă acesta este un dușman, cîntecul are scop de a împiedica revenirea spiritului său, spre a nu-i tulbura pe ceilalți. Chiar și în cîntecul de dragoste sentimentul erotic este asociat cu momente diferite din viața zilnică. Iată un cîntec de jale al unor primitivi sudamericani dintre cei mai înapoiați :

„Nu se va mai duce la pescuit,
nici la vînătoare, nici la luptă, nici la joc.
Karaja e mort ! Ah, ah, ah !
Niciodată n-o să-l mai împodobesc
nici pentru sărbătoare, nici pentru război.
Uscat e cleiul săgeților sale.
De fiarele pădurii cine-o să mă apere ?"

Din punctul de vedere al formei, această poezie o găsim mai întîi sub formă de cantilenă : două-trei fraze, repetate în cadență, monoton, această monotonie a repetiției evocînd oarecum procedeul incantației. Puterea

Scanned with OKEN Scanner

creatoare a fanteziei poeților primitivi realizează adeseori imagini nebănuit de frumoase — ca în poezia algonchinilor nordamericani :

„Noi sîntem stelele care cîntă.
Noi cu lumina noastră cîntăm.
Păsări de foc sîntem noi.
Zburăm peste cer prin senin.
Lumina noastră-i un glas,
În jos peste piscuri de munți privim . . .“

Adeseori, frazele nu sînt decît exclamații (ca în cîntecele de război ale irochezilor) ce capătă sens prin tonul și gesturile recitatorului. Din dezvoltarea acestor expresii ritmice prind formă, încetul cu încetul, refrenele. Uneori, aceste refrene au aspect de sentințe, de proverbe ; mai adesea însă, ele au un dublu rol, descriptiv și emotiv.

În literatura primitivilor, primul loc îl ocupă genul epic, reprezentat de mituri și de basme — domeniu nelimitat de manifestare a fanteziei, inventivității, observației și umorului detaliilor.

Miturile — momentul originar al epicii — exprimă naiv concepțiile primitivilor despre lume, viață și societate. Papuașii au creat o amplă și complicată mitologie ; la indienii nordamericani apar — în cadrul unei bine organizate cosmogonii — figurile zeilor solari, iar miturile hotentoților însuflețesc obiectele obișnuite sau elementele naturii. O categorie specială o alcătuiesc legendele cu animale : fie legende totemice (despre un animal considerat strămoșul și protectorul tribului respectiv), fie legende cu metamorfoze din om în animal sau invers, fie legende cu monștri fantastici. Mai tîrziu, pe o treaptă de evoluție mai înaintată, personajele acestor legende se umanizează și astfel apar uriași, ursitoare, demoni etc.

Important de reținut este faptul că omul primitiv nu se îndoiește de adevărul legendelor. Pentru el, miturile nu sînt simple povestiri ; ele explică fapte și fenomene, ele sintetizează observații asupra animalelor, naturii și oamenilor, ele sînt „realități“ în care primitivul crede, ele poartă la început într-însele o putere magică. Numai cu timpul reprezentările religioase și miturile noi le înlocuiesc pe cele vechi, și atunci miturile vechi devin simple povestiri, fără caracter sacru, iar fantasticul lor este perceput ca atare : mitul devine basm.

Aceste mituri și legende sînt uneori în formă ritmică sau întrerupte de cîntece și poezii, pentru ca prin crearea acestor adevărate „pauze“ în narațiune, interesul ascultătorilor să sporească. În general, sînt recitate seara în jurul focului, iar de la aceste întruniri nu este bine să lipsească nimeni. La berberi, femeilor le este interzis să recite ; neozeelandezii acompaniază

Scanned with OKEN Scanner

poemele epice cu melodii, iar hotentoții sau melanezienii le însoțesc cu rudimente de reprezentare scenică. Se recită în cor. În Africa centrală există cîntăreți ambulanți, iar cafrii și zulușii au chiar un fel de „barzi oficiali", ținuți în mare cinste, care celebrează în poemele lor epice faptele războinicilor din triburile lor.

Producții dramatice nu găsim la popoarele primitive ; în schimb găsim elemente dramatice.

La recitarea compozițiilor poetice, elementul mimic îl găsim alături de cel melodic. În producțiile epice, vivacitatea dramatică a povestirii este accentuată prin arta naratorului. La eschimoși, de exemplu, varietatea sentimentelor și a atitudinilor personajelor este redată prin intonări deosebite, iar povestitorul boșiman imită perfect nu numai oamenii, ci și animalele. Adeseori, narațiunea este intim legată de reprezentare, ilustrată fiind de jocul „actorilor", care — costumați special sau machiați — o mimează, acompaniați de instrumente sau de „corul" spectatorilor, uneori aceștia avînd un adevărat rol de „figuranți".

Și genul didactic este reprezentat la popoarele primitive. Fabule cu animale găsim la populațiile ceva mai evoluate, pentru care animalul respectiv nu mai are funcție totemică. Ghicitorile se găsesc abundent la popoarele din Africa ; cele din sudul Asiei înglobează în ghicitori observații proaspete din călătoriile lor. Gen eminamente „laic", rostirea lor este interzisă în anumite epoci ale anului. Mai interesante sînt proverbele, maximele morale, înserate de obicei în cursul unei povestiri și care sînt formulate într-un fel ce nu ne este străin : „Cine sapă groapa fratelui său cade el în ea" (Somalia) ; sau : „Fiecare cu răsplata faptei sale" (Madagascar) ; sau „Sacul gol nu stă în picioare" (Senegal).

În concluzie, din cele expuse mai sus se desprinde importanța rolului social deținut de literatura popoarelor primitive, rolul său educativ prin preceptele însumate în producțiile literare, și — prin menținerea credințelor sau transmiterea practicilor de viață — funcția importantă pe care o îndeplinește. Născută în activitatea practică, această literatură își păstrează rolul de educator în viața practică și de agregare în viața colectivității.

Literatura sumero-babiloniană

2

O dată cu apariția societății împărțite în clase literatura își schimbă caracterul.

Producțiile literare vor purta pecetea concepțiilor, aspirațiilor, intereselor, idealurilor de viață ale uneia sau celeilalte clase. Dar, în timp ce

Scanned with OKEN Scanner

producțiile literare ale clasei dominante vor rămîne în formă orală, netransmițîndu-se deci decît indirect și accidental posterității, literatura clasei dominante capătă o amploare tot mai mare. Un rol important va juca în această literatură clerul, pătura privilegiată care adeseori va dirija chiar și regalitatea, și care — deținînd mult timp monopolul instrucțiunii — va promova insistent elementele mistice. Totodată însă, unii autori sau scribi (de multe ori rămași anonimi) au făcut ca în operele lor literare să pătrundă adesea note realiste, prin care se vor întrezări adevăratele condiții de viață ale vremii și poziția de gîndire și de simțire a poporului, uneori sub forma unei relatări pe un ton de resemnare a stării de lucruri, alteori cu accente de revoltă.

În lumina acestor distincții vom examina foarte succint principalele momente, de importanță universală, ale literaturilor orientale (incluzînd aici în continuare și momente literare ulterioare, aparținînd perioadei orînduirii feudale — pentru a nu mai reveni, cînd vom ajunge la secțiunea rezervată literaturii medievale, din nou la țările Orientului). Primele, în timp, sînt literaturile sumero-babiloniană și egipteană.

Prezența sumerienilor în Mesopotamia este atestată încă din al V-lea mileniu, iar apariția babilonienilor și asirienilor — în al XXVIII-lea veac. Forma de organizare politică bazată pe exploatarea sclavagistă va fi aceea a „orașelor-state". Pămîntul foarte fertil era lucrat de triburile organizate în obștii sătești, pentru ca mai tîrziu să ajungă în marea majoritate în mîna templelor și regelui. Progresele forțelor de producție și în primul rînd al agriculturii bazate pe sistemul irigației au dus la ridicarea aristocrației militare în detrimentul obștiilor sătești, la destrămarea relațiilor gentilice și (la fel ca în Egipt) la apariția statului sclavagist. În timpul acesta, în orașe se dezvoltă meșteșugurile, iar sub raportul comerțului Babilonul devine cel mai mare centru al Orientului Apropiat.

Sutele de mii de tablete de argilă găsite însumează o foarte bogată literatură, compartimentată în trei categorii : imnuri și rugăciuni ; scrieri filozofico-morale ; mituri și eposuri. Cele mai importante scrieri au exercitat o remarcabilă influență asupra literaturii din jur, în special asupra celei ebraice.

Epopeea lui Ghilgameș, prima capodoperă a literaturii universale, este cel dintîi epos al omenirii. Ghilgameș, figură istorică, rege sumerian din mileniul al treilea, devine tip de bravură războinică, dar poemul depășește cadrele unui poem eroic, cîntînd cu o rară intensitate lirică sentimentul unei devotate prietenii și aducînd dramaticele momente ale căutării vieții

Scanned with OKEN Scanner

veşnice sau ale tainei „lumii de dincolo". Întîlnim aici repetate atacuri şi invective surprinzător de îndrăzneţe la adresa zeităţilor. Fondul istoric este dat de faptul că în disputa dintre Ghilgameş şi zeiţa Ştar se exprimă lupta dintre regalitate şi cler pentru a smulge clerului puterea.

Iată pe scurt conţinutul acestei grandioase epopei ce ni s-a transmis în texte datînd de la începutul mileniului al treilea :

Ghilgameş, suveranul legendar din Uruk, este un erou, înalt, puternic, curajos şi de o frumuseţe tulburătoare. Dar supuşii săi se plîng zeiţei Ştar că îi sileşte la munci istovitoare. Ca să-l domolească, zeiţa trimite pe pămînt pe Enkidu, erou puternic ca un leu şi iute ca o pasăre.

În cele din urmă, Enkidu ajunge la Uruk hotărît să lupte cu Ghilgameş. Acesta însă îl învinge şi cei doi devin cei mai buni prieteni. Împreună merg să lupte împotriva elamiţilor, încărcîndu-se de glorie. După această victorie, întors la Uruk, zeiţa Ştar se îndrăgosteşte de preafrumosul Ghilgameş şi îi propune să fie soţul ei. Dar Ghilgameş refuză, el nu vrea să aibă soarta nenorocită a celorlalţi foşti amanţi ai zeiţei, şi o insultă, utilizînd comparaţii de o uimitoare plasticitate :

„Ca o ruină eşti, ce nu dă adăpost omului pe vreme rea,
Ca o uşă dosnică eşti, ce nu poate împiedica vîntul şi furtuna ;
Ca un palat eşti, despuiat şi jefuit de tîlhari.
Ca o cursă eşti, ascunsă mişeleşte vederii ;
Ca o amuletă eşti, ce nu e în stare să-l apere pe om ;
Ca o sandală eşti, ce roade piciorul drumeţului !"

Zeiţa se răzbună şi îi trimite lui Enkidu o boală care îl omoară. Lamentaţia lui Ghilgameş este de o rară intensitate emoţională, exprimată prin versuri ce utilizează procedeul foarte caracteristic al repetiţiilor :

„Groază mi s-a făcut de sfîrşitul care l-a ajuns,
m-am temut de moarte, de aceea am alergat pe cîmpie.
Soarta prietenului meu mă apasă greu,
de acea drum lung am alergat pe cîmpie.
Căci soarta lui Enkidu, prietenul meu, mă apasă greu.
Cum mai pot să tac, cum pot să nu strig ?
Prietenul meu drag s-a făcut pămînt,
Enkidu, prietenul meu drag, s-a făcut pămînt !
Nu va trebui oare că mă culc şi eu ca el,
Să mă culc şi să nu mă mai scol în vecii vecilor ?"

Scanned with OKEN Scanner

Plîngînd deasupra corpului neînsufleţit al prietenului său, Ghilgameş meditează asupra misterului morţii. Oare nu există nici un mijloc de a scăpa de moarte ? Un singur om a reuşit aceasta, Ut-Napishtim (Noe al babilonienilor), strămoşul său. Şi Ghilgameş face o lungă călătorie plină de peripeţii de-a lungul lumii, pentru a-l găsi.

Strămoşul îl ascultă, îi povesteşte toată istoria potopului (mit cunoscut la popoare din cele mai îndepărtate puncte ale globului) şi îi dă lui Ghilgameş planta tinereţii şi a nemuririi. Dar la reîntoarcere această plantă îi este furată de un şarpe. Desperat, ajuns la Uruk, Ghilgameş se roagă în toate templele ca Enkidu să fie readus la viaţă, chiar numai pentru un moment, ca să-i poată vorbi. Enkidu nu reînvie, dar Ghilgameş îi întreabă spiritul asupra condiţiilor morţilor. Acesta nu vrea să dezvăluie toată îngrozitoarea taină a fioroasei lumi de dincolo. Dar Ghilgameş persistă în această goană după adevăr şi atunci Enkidu, cedînd, începe să-i descrie ororile infernului. Aici, se termină textele ce ne-au rămas.

Subiectul eposului — pe care l-am redat pe larg întrucît este vorba de primul epos al omenirii — este dat de isprăvile vitejeşti ale celor doi prieteni, Ghilgameş şi Enkidu. Eposul are, pînă la un punct, doi eroi principali, iar după ce Enkidu moare, eposul se transformă — dintr-un poem eroic, dar mai ales dintr-un poem al prieteniei — într-un poem al neliniştii întrebărilor cu privire la „viaţa de dincolo“. Se desprinde din operă un puternic ataşament de viaţă pămîntească, cu bucuriile şi plăcerile ei, precum şi ideea că dreptatea fiind de partea eroului, în faţa dreptăţii însăşi zeii trebuie să se plece. Zeii sînt înfruntaţi şi chiar insultaţi de eroi cu o ireverenţă care arată că fondul popular a reuşit să se exprime independent de concepţiile religioase propagate în această epopee, mai veche cu cel puţin 12 secole decît *Iliada*.

Figura lui Ghilgameş a influenţat probabil unele legende ebraice sau greceşti. Printre sensurile bogate ale poemului este şi acela că în timp ce, peste 12 veacuri, muza lui Homer va celebra figura unui luptător aspru, cîntînd mînia, războiul, masacrele, viclenia, muza poetului popular sumero-babilonian cîntă pasionata sete de viaţă şi devotamentul unei prietenii ce nu cedează nici în faţa obstacolului morţii, celebrînd totodată curajul, simţul de dreptate şi impresionanta ţinută morală a unui erou, care luptă pentru el, dar nu împotriva oamenilor. Ghilgameş nu varsă o picătură de sînge omenesc, căci supremul său ţel nu este războiul şi uciderea, ci cultul prieteniei şi dorul nemuririi.

Scanned with OKEN Scanner

Literatura egipteană

Literatura egipteană, cunoscută lumii moderne abia la vreo douăsprezece decenii, s-a bucurat de un prestigiu imens în antichitate. De altfel, în general Egiptul a contribuit cel mai mult la dezvoltarea civilizației celorlalte popoare vechi mediteraniene.

Această literatură produsă de-a lungul a peste trei milenii (încă prin anul 3300 î.e.n. regatul egiptean era constituit) cuprinde — după cum se poate constata chiar din cantitatea redusă ce ni s-a păstrat — o mare varietate de producții, de o surprinzătoare valoare artistică, în același timp reflectînd realitățile istorice, raporturile de clasă, mentalitatea, concepțiile și stările de spirit din perioadele succesive ale istoriei Egiptului.

Herodot înfățișa viața țăranului egiptean ca fiind foarte ușoară. Este adevărat că solul era neobișnuit de fertil în apropierea Nilului. Dar tot pămîntul aparținea de drept faraonului, marilor proprietari din anturajul său și al templelor, țăranului rămînîndu-i doar birurile, îndurarea abuzurilor stăpînirii și tot felul de corvezi făcute alături de sclavi. Marile războaie procurau mii de prizonieri, majoritatea fiind distribuiți ca sclavi templelor. În felul acesta, clerul — ce instruia scribii din care se recruta personalul administrativ — devine atotputernic. Faraonul rămîne tipul perfect al monarhului absolut și, în principiu, șeful religiei. Dar în realitate el este dominat de cler, marele proprietar funciar care prin intermediul religiei susține sclavagismul și creează aureola de „divinitate“ a faraonului.

Din cele mai vechi timpuri poporul egiptean a creat numeroase mituri și legende, exprimînd elevate idealuri morale cu o bogată fantezie și într-o aleasă formă artistică. Dintre acestea legenda dramatizată despre Osiris este cea mai veche dramă religioasă cunoscută.

Cele mai vechi urme de poezie egipteană le întîlnim în textele legate de cultul morților, culegeri intitulate de egiptologi *Cartea morților*, *Textele sarcofagelor*, *Textele piramidelor* etc. De o valoare artistică incomparabilă însă sînt imnurile.

Momente poetice remarcabile, imnurile egiptiene — în marea lor majoritate adresate zeului Soarelui — exprimă un sentiment sincer într-o formă ornamentată cu metafore, aliterații, comparații, jocuri de cuvinte și cu acel efect particular de incantație pe care-l procură procedeul repetiției („paralelismul membrelor“), prin care se reia o idee sau o formulare anumită din versul anterior. În prima fază a acestor imnuri abundă elementele cosmogonice și aluziile mitologice. Mai tîrziu (ca în *Imnul Nilului*), în

Scanned with OKEN Scanner

locul acestora va domina caracterul de venerare a naturii, imaginile devin mai apropiate de concret, iar fantezia înflăcărată este unită cu o rară putere de reculegere contemplativă. În fine, în imnurile din ultima fază se remarcă o pătrundere masivă de elemente aparţinînd sferei preocupărilor materiale, de fiecare zi. În celebrul *Imn al lui Eknaton* (sec. XIV î.e.n.) — a cărui influenţă asupra psalmului ebraic 104 este evidentă — Soarele devine zeul iubirii, al binefacerii, al fertilităţii, al păcii. Bunătatea zeului se extinde asupra tuturor popoarelor din jur, nu numai asupra egiptenilor : în faţa Soarelui oamenii tuturor popoarelor sînt egali. Este o idee ce apare pentru prima dată în istoria literaturii. Această capodoperă a antichităţii aduce imagini vii din realitate, o marcată simpatie pentru lumea exterioară şi firescul limbii vorbite în viaţa de toate zilele :

„Cînd îţi trimiţi razele tale, tot pămîntul se bucură :
Oamenii se deşteaptă odihniţi şi se scoală,
Îşi spală braţele, îşi îmbracă veşmintele,
Şi mîinile lor se înalţă să slăvească răsărirea ta.
. . . Corăbiile alunecă de-a lungul rîurilor.
Toate drumurile se însufleţesc cînd tu te arăţi,
Peştii apelor saltă deasupra apei în faţa ta,
Razele tale pătrund ascunzişurile verzi ale mării . . .“

În cadrul liricii cu caracter profan, cele mai vechi urme găsite sînt cîteva scurte cîntece de muncă. În schimb, de mai mare dimensiune ni s-au păstrat două poeme de remarcabilă valoare. Primul este opera celui dintîi mare poet cunoscut din literatura universală (sec. XXII î.e.n.), care dă expresie unei patetice reacţii individuale faţă de turpitudinile vremii şi oamenilor, precum şi faţă de întregul sistem oficial de credinţe relative la moarte sau la „viaţa de dincolo“. Această *Convorbire a unui dezamăgit cu sufletul său* este impregnantă de un scepticism şi pesimism profund, rezolvîndu-se pînă la sfîrşit în obosita indiferenţă a unui dezabuzat :

„Moartea mi se arată astăzi
Ca unui bolnav făgăduinţa tămăduirii,
Ca şi cum după o boală îndelungată aş ieşi în grădină.
. . . . . .
Moartea mi se arată astăzi
Sînt ca un om ce tînjeşte după pacea căminului său,
După lungi, după îndelungaţi ani de robie.“

Mai tîrziu (secolul XX î.e.n.), sentimentul de deznădejde sumbră rezultată din meditaţia asupra deşertăciunii acestei lumi va da naştere poemului

Scanned with OKEN Scanner

intitulat *Cîntecul harpistului*. Apar aici pentru prima dată în literatură motivele „vanitas vanitatum" și „carpe diem". Concluzia atașării de bunurile și de plăcerile materiale ale vieții acesteia este proclamată categoric :

„Bucură-te de ziua de azi și petrece !
Nu-ți întuneca zilele cu gînduri negre !
Căci nimeni nu-și ia cu sine bunurile din lumea aceasta
Și din cîți au plecat dincolo, nimeni nu s-a mai întors !

Nu-i mai rămînea poeziei egiptene decît să abordeze domeniul inspirației erotice. În această poezie erotică, datînd dintr-o epocă tîrzie, momentele iubirii sînt analizate cu rară finețe, intervin observații de glumă aproape picantă, bucuria de viață domină, iar sentimentul erotic este puternic legat de dragostea de natură.

Al doilea mare domeniu al literaturii egiptene este ocupat de scrieri cu caracter didactic, de literatura „învățăturilor".

Înțelepții egipteni erau recunoscuți de greci ca dascăli ai lor. Într-adevăr, cu 20 de secole înaintea lui Socrate, Confucius sau Buda, acești înțelepți se opresc să dezbată probleme de filozofie morală, atașîndu-se de realitățile sociale, dezvoltînd o solidă morală practică, fără să recurgă la principii religioase sau la reminiscențe mitologice : este o gîndire pur laică.

Primul din seria acestor înțelepți (ale căror texte se învățau în școli) este Ptah-hotep (sec. XXV î.e.n.), care scrutează viața cu privirea pătrunzînd adînc și plină de bun simț sănătos : *Învățăturile lui Ptah-hotep* (circa 650 de versuri) cuprind sfaturi de natura acestora :

„Dacă ești dregător căruia i se adresează o cerere, ascultă liniștit ce-ți spune petiționarul. Nu-l respinge înainte de a ți se destăinui, înainte de a-ți spune de ce a venit la tine" (264—267). „Păzește-te de lăcomie" (300). „Nu-ți însuși bunul aproapelui tău" (451) etc.

Sfaturi de conduită în viața sau în activitatea politică conțin și scrierile altor înțelepți. Evenimentele tulburi din perioada răscoalelor sclavilor sînt, de asemenea, oglindite aici. Temele și atitudinile acestor scrieri sînt variate. Mai tîrziu, prin denunțarea abuzurilor, asupririi și sărăciei țăranului, se afirmă un curent de simpatie pentru țăranul oropsit (la Duauf și alții). Valoarea filozofico-morală a acestei bogate literaturi a „învățăturilor" este dublată de o certă valoare literară și triplată de o prețioasă valoare documentară.

Dar cel mai viu documentar asupra vieții egiptene îl furnizează povestirile — al treilea mare sector al literaturii egiptene.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste povestiri — primele momente consemnate de proza beletristică din literatura universală — aduc un cadru de viaţă, situaţii şi personaje puse în scenă cu atîta exactitate, încît reconstituie un tablou colorat şi complet al societăţii egiptene, cu viaţa, oamenii şi moravurile sale. Între cele 20 de povestiri transmise, unele incomplet, nu găsim două la fel. Într-una domină elementul fantastic, într-alta cel de aventură ; în una întîlnim cadrul vieţii de la ţară, în alta al celei de la curte ; în una se elogiază persoana regelui, în alta se protestează contra oprimării ţăranului ; în una găsim tema iubirii, în alta tema călătoriei, în a treia a devotamentului soţiei, în a patra a războiului. În general, figura faraonului nu mai apare în ipostază de divinitate terestră, ci este prezentată ca un om obişnuit, aspecte din viaţa reală sînt redate fidel, condamnîndu-se oprimarea, nedreptatea, abuzurile.

Povestirea intitulată *Aventurile lui Sinuhit* este considerată ca prima încercare din istoria literaturii de a relata un fapt istoric sub forma unei opere de artă, aducînd şi trăsături de nuvelă psihologică. *Povestea naufragiatului* — prima povestire cu corăbieri şi cu un fel de Robinson — datează din aceeaşi epocă (sec. XX î.e.n.). Dar proza narativă egipteană culminează cu celebra *Povestire a celor doi fraţi* (sec. XIII î.e.n.). Este schiţat aici precis şi sugestiv tabloul vieţii şi ocupaţiilor obişnuite ale ţăranilor, iar fazele intrigii (conflictul dintre doi fraţi declanşat de intrigile soţiei şi terminîndu-se cu dovedirea nevinovăţiei) se succed în ritmul firesc al simplei plăceri de a povesti. Ansamblul este dominat de o idee unică (imagine a poziţiei femeii în societatea sclavagistă orientală), larg dezvoltată şi în *O mie şi una de nopţi :* turpitudinea femeii. Povestirea aceasta este prima operă cu caracter de nuvelă şi prima încercare de amplă compoziţie artistică din istoria prozei narative.

Cercetîndu-se bogata şi variata literatură egipteană, s-au putut identifica motive, influenţe, ecouri în literaturile antice ale ţărilor din jurul Egiptului, ţări în care cultura Egiptului şi-a afirmat întotdeauna prestigiul.

Literatura ebraică

În Palestina (populată încă din mileniul al III-lea de cananeeni) apare la începutul secolului al XIII-lea î.e.n. uniunea tribală a izraeliţilor, iar în sud tribul ideilor, aceste triburi fiind conduse de aristocraţia gentilică.

Scanned with OKEN Scanner

Din secolul al X-lea î.e.n triburile sînt unificate în două regate : Iudeea și Izraelul.

Baza economiei o formau agricultura și creșterea animalelor. La începutul primului mileniu î.e.n crește numărul sclavilor proveniți întîi din rîndurile prizonierilor de război, iar mai tîrziu și din rîndurile celor vînduți pentru datorii. Aristocrația gentilică se îmbogățește prin acapararea pămînturilor obștiilor sătești, prin dezvoltarea comerțului extern, cît și în urma îndelungatelor războaie. Adîncirea contradicțiilor sociale, mai ales prin ruinarea țăranilor liberi au dus de timpuriu la răscoale populare și în general la o stare de profundă nemulțumire, reflectată în unele opere literare — în *Cartea lui Iov*, în *Eclesiastul* și în special în *Cărțile profeților*.

Cuprinzînd *Vechiul* și *Noul testament*, *Biblia* are o valoare documentară primordială pentru cunoașterea vechii istorii a Palestinei.

Scrisă în limbile ebraică și arameană, vechea literatură ebraică cultă este cuprinsă aproape în exclusivitate în *Vechiul testament* (*Talmudul* de mai tîrziu este o culegere de comentarii a legilor civile și religioase). În schimb, scrierile cuprinse în *Noul testament* nu prezintă un interes literar deosebit întrucît au fost redactate în limba greacă, nu păstrează caracterul ebraic autentic, așa cum acesta apare în *Vechiul testament* și nu reflectă viața socială ebraică, în schimb fiind dominate net de o intenționalitate pur religioasă.

Văzută într-o perspectivă științifică, purificată adică de interpretarea teologală, literatura ebraică prezintă numeroase, variate și înalte valori literare. Nu ne vor reține atenția producțiile cu caracter juridic, istoric, mitologic, cosmogonic etc., ci doar producțiile epice laice, lirice, filozofico-morale și cărțile profeților.

Epica ebraică a fost scrisă în majoritate sub influența literaturii babiloniene și după secolul VI î.e.n (secolul captivității babiloniene a evreilor). Contribuția originală a evreilor în acest sector este redusă și din cauză că dogmatismul religios ebraic a înăbușit creația de legende, proces legat de naivele explicații animiste, forma cea mai primitivă a epicii. Totuși, indiferent de influențe, aceste povestiri au o varietate în teme și atmosferă. Epicul cu caracter realist (*Povestea lui Iosif*) stă alături de aventura fantastică (*Cartea lui Iosua*) ; fanatismul și setea de răzbunare (*Estera*) alături de tonul elegiac din *Cartea lui Tobit ;* grațiosul din *Cartea Ruth* alături de umorul ușor picant din *Istoria Suzanei*. Caracterul emotiv al subiectelor, succesiunea incidentelor, bogăția sufletească a personajelor și înclinația

Scanned with OKEN Scanner

povestitorului anonim spre notația psihologică, conferă acestor povestiri o importanță deosebită în cadrul literaturilor antice.

Cele mai vechi urme ale liricii ebraice (a căror vechime urcă dincolo de secolul al XII-lea î.e.n.) le găsim în scurtele fragmete, precum *Cîntecul izvorului (Numerii,* XXI, 17—19) sau *Cîntarea Deborei (Judecătorii* V). Notații precise din viața de muncă a diferitelor profesiuni sînt presărate în numeroase opere literare ebraice. Dar primul loc în lirică îl dețin *Psalmii* și *Cîntarea cîntărilor.*

Din cei 150 de psalmi, se pare că îi aparțin regelui David cel mult jumătate. Operă deci a mai multor poeți anonimi, psalmii au fost compuși începînd din sec. X și pînă după captivitatea babiloniană. Caracterul lor este foarte variat : imnuri, elegii, rugăciuni, epitalamuri, litanii, ode, cîntece patriotice, politice sau erotice. Este sensibilă influența psalmilor penitențiali (de căință) babilonieni, sau influența imnului egiptean către Eknathon în celebrul psalm 104. Psalmii sînt adevărate culmi de lirism de o rară intensitate sentimentală, cu metafore extrem de plastice, de vii, de sugestive, de pitorești sau de suave. Cei mai frumoși sînt psalmii ce poartă numerele 8, 23, 51, 137 și în special 104. Poeme exprimînd — inițial — sentimente individuale, psalmii au fost apoi remaniați de preoți în vederea uzului liturgic ; în marea lor majoritate, psalmii n-au fost dintru început compuși pentru asemenea scopuri, alterarea lor fiind vizibilă la o cercetare atentă, adeseori chiar și pentru un nespecialist.

Poemul intitulat *Cîntarea cîntărilor* a constituit mult timp marea problemă a literaturii ebraice. Dintre diferitele interpretări ce i s-au dat, cea teologică (potrivit căreia ar fi vorba de o alegorie religioasă, iubirea dintre mire și mireasă reprezentînd dragostea lui Iehova pentru Izrael sau a lui Hristos pentru biserică) este cu totul naivă și falsă. S-a stabilit că *Cea mai frumoasă dintre cîntări* (cu titlul său exact tradus) este un ansamblu de cîntece erotice nupțiale, asemănătoare celor care și azi există în Siria, cele șapte capitole în care este împărțit ansamblul corespunzînd zilelor din săptămîna nunții, numită în ținutul Hauran „săptămîna regelui", mirele fiind sărbătorit atunci ca un rege. Poemul are (redactat în forma sa definitivă în ultimele secole ale erei vechi) o formă de ditiramb dionisiac, formă de altfel originară din această lume a Orientului Apropiat. Influența egipteană este marcată în denumirile de „frate" și „soră" pe care și le dau îndrăgostiții („incestul regal" este întîlnit curent, dar exclusiv la familia faraonică). Pe de altă parte, exaltarea iubirii și scena de idilă cîmpenească apropie *Cîntarea cîntărilor* de idilele lui Teocrit.

Scanned with OKEN Scanner

Este cel mai senzual poem de dragoste, de o senzualitate luxuriantă și lascivă uneori, dar de un lirism deosebit de puternic, sentimentul ajungînd pînă la intensități delirante :

„Căutat-am noaptea în așternutul meu, căutat-am pe acela
după care inima-mi tînjește, căutatu-l-am, dar nu l-am aflat.
Și m-am sculat atunci, și am cutreierat cetatea, ulițele
și răspîntiile largi, și am căutat pe acela după
care inima mea tînjește, l-am căutat, însă n-am dat de el.
O, fiice ale Ierusalimului, juru-vă, dacă dați peste
iubitul meu spuneți-i că sînt bolnavă de iubire"(. . .)
„Poartă-mă pe mîna ta ca pe o brățară, căci iubirea
e ca moartea de puternică și gelozia cumplită ca
împărăția morților.
Văpaia ei e ca văpaia focului și ca flăcările cerului.
Ape mari nu au putere să stingă dragostea și fluvii
revărsate nu pot să o înece".

Tensiunea înaltă a sentimentului găsește o expresie metaforică de un in.ens colorit local.

În portretul metaforic pe care mireasa îl face mirelui, avalanșa de imagini este tot atît de impetuoasă ; imaginile, gingașe sau strălucitoare, aduc un puternic parfum de exotism :

„Fruntea lui este scut de aur, iară pletele-i stufoase
ca finicul, negre sînt cum este corbul.
Ochii lui sînt ca acele porumbițe albe ca scăldate
în lapte, poposite lîngă limpede izvor.
Obrajii lui sînt ca răzoare de trandafiri balsamici,
stoguri miresmate, iar buzele lui roșii au respirarea
dulce a mirului de smirnă.
Ca pîrghii de aur îi sînt brațele, cu pietre nestemate
împodobite ; pieptul lui e ca sculptat în fildeș, cu
ușoare vine albastre de safir.
Stîlpi de albastru îi sînt picioarele, odihnind pe
temelii de aur, și el la înfățișare este întreg Libanul
— la fel ca cedrii de măreț".

Nu se cunoaște numele adevăratului autor al acestei fermecătoare poeme.

Scrierile ebraice care au fost considerate ca scrieri didactice, sînt în realitate meditații, de o gîndire profundă exprimată în imagini realiste și într-o realizată formă literară : *Cartea lui Iov* și *Eclesiastul*.

Scanned with OKEN Scanner

Cartea lui Iov, socotită de mulţi ca cea mai reuşită din toată Biblia, prin forţa gîndirii şi prin măreţia stilului, discută în partea centrală (lipsită de elemente narative) unele chestiuni filozofice. Autorul nu acceptă soluţia vieţii viitoare ca fiind consolatoare prin excelenţă.

Scopul cărţii este discutarea problemei morale a existenţei răului, sub forma „De ce suferă un nevinovat“ şi, mai departe : „De ce există răul în lume ?“ Autorul pune problema destinului omului şi a legăturii dintre divinitate şi om. Cartea este specifică pentru concepţia dominant religioasă a erei sclavagiste. *Cartea lui Iov* reprezintă un reflex al atitudinii celor ce sufereau de pe urma abuzurilor. Concluzia finală este dată într-un ton de vibrantă elegie (amintim aici capitolul 28, una din paginile cele mai grandioase ale întregii literaturi ebraice), în constatarea că nenorocirea este rodul nedreptăţii.

În *Eclesiastul*, cuprinzînd o serie de reflexii în acelaşi timp sceptice şi epicureice asupra mizeriei vieţii omeneşti, problema capătă o soluţie pesimistă („Deşertăciunea deşertăciunilor, toate sînt deşertăciuni“), iar înţelepciunea apare ca ceva discutabil. Această notă generală de scepticism, melancolie şi pesimism, provocată de spectacolul suferinţelor omeneşti, se rezolvă într-o resemnare stoică. Eclesiastul arată insuficienţa religiei ebraice de a satisface nevoi profunde ale spiritului şi (ca punct de pornire) insuficienţa organizării politice de a răspunde la cele mai grave probleme sociale, căci societatea este rău alcătuită, oamenii nu sînt puşi la locul ce li se cuvine, regii sînt egoişti şi răi, judecătorii sînt corupţi — constată autorul anonim şi resemnat al acestei opere, scrisă poate în secolul I î.e.n. sub influenţa noii filozofii greceşti, sceptice şi epicureice.

Dar sectorul cel mai original, cu accente vibrante de revoltă, sectorul cel mai plin de bogate sensuri sociale din literatura ebraică este literatura profeţilor.

În vechea societate ebraică, profeţii (sub prima formă, mai simplă şi mai comună) erau nişte oameni simpli, retraşi în singurătate, care „ghiceau viitorul“ contra plată, alţii însă erau proprietari de pămînt şi vite, iar alţii deţineau chiar funcţii importante în viaţa publică. Din mijlocul acestora din urmă au apărut şi vehemenţii predicatori politici şi critici ai aristocraţiei gentilice. Revoltîndu-se contra abuzurilor, luxului, actelor de violenţă, cămătăriei, nedreptăţii practicate de această aristocraţie, ei reflectă în scrierile lor elemente social-politice caracteristice pentru Palestina începînd din secolul al VIII-lea î.e.n., şi dau expresie suferinţelor celor oprimaţi. Ei sînt conştienţi de ecoul larg al scrierilor lor — şi acest fapt dă

Scanned with OKEN Scanner

încă un impuls retoricii lor. Neizbutind însă să înțeleagă adevăratele cauze ale stărilor de lucruri, ei nu pot oferi nici o soluție eficace : ceea ce ar fi dorit ei era întoarcerea la vechea viață patriarhală de comunitate gentilică. Soluția sugerată de profeți nu era recursul la violență, la acțiunea revoluționară, ci „așteptarea".

Legați de păturile mijlocii ale maselor, profeții se revoltă contra lăcomiei celor bogați :

„Mîinile voastre sînt mînjite de sînge, spălați-vă,
curățați-vă !
Nu mai faceți rău înaintea ochilor mei. Conteniți odată.
Învățați să faceți fapte bune, sîrguiți-vă după dreptate,
ajutați pe cel împilat, faceți dreptate orfanului,
apărați pricina văduvei !
Voi, voi ați pustiit via mea și prada luată de la cei
sărmani se află în casele voastre.
Pentru ce ați călcat în picioare poporul meu și ați
zdrobit fără milă pe cei sărmani ?" (Isaia, I).

Îndîrjirea profeților nu se oprește aici. Condamnînd aspru corupția, nedreptatea, silnicia și luxul, profeții exprimă totodată și temeri, care, în fond, sînt speranțe confuze în sancțiuni viitoare. Temerile devin amenințări, amenințarea merge gradual, sentimentul de revoltă găsind comparații corespunzătoare (Amos, 5).

La această dată, asemenea accente sînt cu totul noi — în orice caz printre primele — în literaturile tuturor țărilor. Dar în același timp, profeții exaltă virtuțile de simplitate, de libertate și generozitate, ei fiind primii scriitori tratînd aceste teme. Apoi, invectivele lor împotriva imensei racile sociale nu se limitează numai la societatea ebraică, ci se întind și asupra situației sociale din Egipt, Etiopia, Asiria, Fenicia, Babilon etc. (Isaia). Accentele devin puternice pînă la sublim cînd condamnă luxul celor îmbogățiți pe seama săracilor, prezicînd bogătașilor asupritori „ziua nenorocirii" :

„În ziua aceea va lua Domnul toate podoabele, inelele, broșele, cerceii, brățările, veștmintele de sărbătoare, mantiile, șalurile, pungile . . .

Atunci va fi în loc de miresme — putreziciune, și în loc de veștminte scumpe de porfiră — sac, și în loc de frumusețe — semne făcute cu fierul roșu" (Isaia, 3).

Scanned with OKEN Scanner

Distrugerea și devastarea vor răzbuna exploatarea și viața imorală a celor bogați :

„Vai vouă, celor fără de grijă din Sion, vai vouă boierilor !
Voi credeți că e dreptate ziua nenorocirii și totuși aduceți
înspre voi stăpînirea silniciei.
Iată că ei stau tolăniți pe divanuri de fildeș și se răsfață
pe sofalele lor, și mănîncă miei din turmă și viței puși la îngrășat.
Și se va întîmpla că, dacă vor rămîne zece oameni într-o
singură casă, cinci vor muri.
Și vor rămîne numai cîțiva din cei din neamul lui, ca să
scoată oasele din casă . . .
Și în ziua aceea, cîntecele din palate se vor preface în urlete . . .
hoiturile fi-vor fără număr ; oriunde se vor arunca fi-va tăcere.
Ascultați aceasta, voi care călcați în picioare pe cei săraci
și asupriți pe cei obijduiți“ (Amos 6, 8).

Literatura profeților, ducînd sentimentul de revoltă contra nedreptății pînă la teribilele accente ale amenințărilor, se ridică prin elocvența sa la înalte culmi de proză de valoare universală.

5 *Literatura indiană*

Cînd, în jurul anului 1600 î.e.n., popoarele ariene ocupă teritoriul Indiei, ele găsesc aici populația indigenă organizată în triburi, ocupîndu-se cu păstoritul și agricultura. În partea vestică a Indiei, vechea civilizație Indus atinsese pe la începutul mileniului al III-lea un uimitor grad de civilizație urbană, pe o suprafață de patru ori cît a Sumero-Babilonului și de două ori mai mare decît întinderea maximă a imperiului egiptean, — o civilizație comercială pe baze agrare care însă nu ne-a lăsat producții literare. Viața patriarhală a populației indigene organizată în regimul economic și social al comunei primitive este viața vremurilor vedice, găsindu-și exprimarea în *Vede*. O dată cu luptătorii se separă și casta preoților, ce va reuși să se consolideze din ce în ce mai mult. Preoții — brahmanii — vor elabora acel *Cod al lui Manu*, cuprinzînd reguli de organizare socială și de ceremonii sacre, care împarte societatea în patru caste : sclavi, agricultori, luptători și casta brahmanilor — cea dintîi și cea mai înaltă. Brahmanii devin atotputernici nu numai în viața religioasă ci și în cea politică, în administrație, în învățămînt și în literatură. Pămîntul este al regelui, care îl

Scanned with OKEN Scanner

dă brahmanilor, căci în *Codul lui Manu* este scris că „tot ce există în univers e proprietatea brahmanilor". În timp ce sclavii duceau viața cea mai grea, iar agricultorii o viață nu cu mult mai bună, brahmanismul devine atotputernic.

Primele monumente ale literaturii indiene sînt redactate în mediul sacerdotal, chiar dacă utilizează un bogat material de creație populară. Căci scrisul rămîne un riguros privilegiu exclusiv de clasă ; *Codul lui Manu* prevede că „dacă un sudra ascultă Vedele, să i se umple urechile cu cositor topit, iar dacă cutează să le recite, să i se taie limba". Această idee a profanării cuvîntului prin scris a determinat primul caracter al acestei vechi literaturi, rămasă orală, transmisă fiind mult timp din generație în generație de brahmani și suferind deci alterări profunde conform concepțiilor religioase brahmanice.

Bogata literatură indiană cuprinde producții literare de uz religios (*Vedele, Upanișadele, Brahmanele, Sutrele*) ; o literatură epică (marile epopei, apoi *Puranele* și *Yatakas*), producții didactice (*Panciatantra*), poezii lirice și opere dramatice.

Ca și *Biblia, Veda* („Cartea cunoașterii") nu este o carte, ci o întreagă literatură. Din această literatură vedică ne-au rămas doar patru cărți. Dintre acestea, numai *Rig-Veda* aparține în mai mare măsură literaturii.

Vechimea materialului cuprins în *Rig-Veda* urcă pînă în epoci străvechi, ce n-au putut fi precis stabilite, dar ansamblul acestui material — elaborat în cadrul unei orînduiri sociale de tipul comunei primitive și al perioadei de început al sclavagismului — a fost reunit și pus în ordine, aproximativ după forma rămasă pînă azi, între anii 1200 și 500 î.e.n., de către brahmani.

Rig-Veda este un fel de antolo[illegible]eligioasă, cuprinzînd 1028 de imnuri, adresate lunii, soarelui, stelelor, [illegible]ului, ploii, focului, aurorei, pămîntului etc. Caracterul acesta primitiv de adorare a elementelor naturii vorbește despre înalta lor antichitate, cît și despre fondul lor popular.

Unele din aceste imnuri aduc o poezie naturistă simplă și naivă, altele au formă de dialog, altele au caracter de litanii ca acest cîntec funebru pentru un tovarăș căzut în luptă :

„Din mîna ta moartă luat-am arcul pe care-l mînuiai ca
să ne aduci nouă puterea și gloria.
Acum apropie-te de sînul pămîntului, de sînul mumei ;
Apropie-te de acest pămînt ale cărui margini se pierd în zare
Și care ți se arată acum atît de primitor.
Copile, pămîntul să te îmbrace ca într-o haină caldă

de lînă groasă și să te păzească de pieire.
Deschide-te larg, pămîntule, și nu apăsa prea greu pe pieptul lui ;
Apropie-te ușor de el, pămîntule, dă-i ajutorul tău ;
Și, precum mama își acoperă copiii cu o haină,
Tot astfel învelește-l și tu cu giulgiul tău, pămîntule".

Există apoi un nucleu de vreo 12 imnuri cu caracter filozofic. Celebru este *Imnul creației,* cu sugestiva imagine a timpului anterior creațiunii (evocată și de Eminescu, din această sursă, în *Scrisoarea I*) și cu fiorul neliniștii întrebărilor în care se întrevede scepticismul epocii de destrămare a credințelor vechi.

Un interes literar prezintă și alte opere în limba vedică. Astfel, funcția de comentariu a Vedelor o îndeplinesc *Brahmanele,* o culegere de tradiții și legende de multă imaginație și sensibilitate, produse ale spiritului popular. *Upanișadele* cuprind reflecții ale înțelepților pustnici, deci creații în afara castei brahmanice, constituind un fel de reacțiune împotriva preponderenței castei sacerdotale. *Sutrele* conțin precepte și aforisme, socotite texte nerevelate. Deși materia este aici condensată, totuși sentințele nu sînt totdeauna seci — ca, de pildă, aceasta :

„Omul modest este un om sărac cu duhul, credinciosul este un ipocrit, eroul — un barbar, ascetul — un prost, prudentul — un nehotărît.
Spune-mi, atunci, care este virtutea dintre virtuți pe care răutatea omenească să n-ajungă să o bîrfească ?"

Al doilea mare sector al literaturii indiene este ocupat de marile poeme epice.

Pe la mijlocul mileniului I î.e.n. existau în India rapsozi de curte și cîntăreți ambulanți, care la sărbători sau la diferite alte ocazii recitau, acompaniindu-se cu un fel de lăută, poeme populare eroice cu caracter istoric sau legendar. Cu timpul, din acest ansamblu bogat de legende s-au organizat compoziții ample, marile epopei *Mahabharata* și *Ramayana.*

Mahabharata este socotită cea mai mare operă de imaginație a Asiei. Elaborată (sub forma sa organizată actuală) probabil în secolul V î.e.n., prezentîndu-se în dimensiuni neobișnuite (aproape 215.000 de versuri, față de *Iliada,* care are 15.000), epopeea cuprinde, în afara materiei epice, adaosuri de felurite alte texte (istorice, juridice, filozofice, religioase etc.), ce ocupă trei sferturi din operă.

Scanned with OKEN Scanner

Subiectul, diversificat în numeroase şi variate episoade, îl formează povestirea luptelor dintre două neamuri ariene, povestire care se termină cu un final de rară măreţie, în care se blestemă violenţa, se face un apel la împăcarea neamurilor învrăjbite şi la lupta lor comună împotriva răului. Găsim aici scene epice de o incomparabilă grandoare, scene de bătălie cu detalii ce nu le vom regăsi în toată literatura orientală decît în epopeea lui Firdusi :

> „Pămîntul, acoperit de scuturi aurite şi scăldat în sînge, lucea ca acele căminuri în care focul s-a stins. Pămîntul lucea de toate aceste arcuri risipite, de aceste săgeţi aurite, de aceste care de luptă sfărîmate, de aceşti cai ce zăceau peste tot, cu limba spînzurîndu-le şi scăldaţi în sîngele lor . . . Un adevărat fluviu curgea pe aici, uriaş, greu de trecut, printr-un vad îngust ca printre uriaşi munţi din trupuri de elefanţi, un fluviu care avea sînge drept unde, grămezi de hoituri drept valuri, care de luptă drept bărci, capete de oameni drept flori de lotus, carne omenească drept nămol şi arme de toate felurile drept ghirlandă de plante acvatice . . . "

Mahabharata mai abundă apoi în episoade de o emoţionantă umanitate şi de cel mai delicat lirism, cuprinzînd o bogăţie de descrieri din natură de un extraordinar colorit (cîteva episoade au fost traduse de G. Coşbuc în a sa *Antologie sanscrită*).

Acelaşi caracter laic şi popular îl dezvăluie şi cealaltă mare epopee indiană — *Ramayana*.

Spre deosebire de prima epopee, *Ramayana* este de patru ori mai scurtă, a fost elaborată cu unul sau două secole mai tîrziu, are o acţiune mai unitară şi mai simplă, multe elemente de feerie şi miraculos, mai multă fineţe şi rafinament, iar numele poetului este cunoscut — Valmiki. Este povestea prinţului Rama, persecutat de mama sa vitregă şi silit să se refugieze în codri împreună cu soţia sa Sita, răpită într-o zi de un rege din apropiere şi salvată prin luptă de Rama.

Ambele epopei sînt pătrunse de un înalt spirit de umanitate, de eroism şi de justiţie. Tendinţa dominantă a lor este ca violenţa şi viclenia să apară vizibil pedepsite. Susţinute de o foarte bogată imaginaţie, de o fineţe a observaţiei şi o delicateţe a notaţiei, de un puternic simţ al naturii, de un general sentiment al frumosului şi de o particulară înclinaţie spre feerie, aceste creaţii populare neglijează misticismul şi dogmatica propagate de casta sacerdotală.

Scanned with OKEN Scanner

În acest cadru de producţii epice se înscriu şi *Puranele,* compilaţii de legende sau povestiri semiistorice (unele culegeri atingînd zeci de volume) ; sau *Yatakas,* povestiri populare în proză spre a ilustra vieţile lui Buda, povestiri satirice sau instructive aducînd pe scenă oameni de toate condiţiile sociale şi bucurîndu-se pînă azi de o excepţională popularitate. Iată — ca un tipic exemplu pentru sensibilitatea, finețea, simțul naturii și ironia grațioasă a acestor creaţii populare indiene — cunoscuta legendă a creaţiei femeii :

> „La început, cînd Tvaştri, creatorul divin, voi să creeze femeia, îşi dădu seama că folosise toată plămada pentru crearea bărbatului şi că nu-i mai rămăsese nimic . . . După ce se gîndi puţin, făcu precum urmează : luă rotunjimea lunii şi întortochetura plantelor agăţătoare, îndărătnicia cîrceilor volburii şi tremurul firelor de iarbă ; mlădierea trestiei şi farmecul florii de lotus ; privirea blîndă a căprioarei şi înverşunarea cu care se apără albina ; bucuria zglobie a razelor de soare, plînsul norilor şi nestatornicia vîntului, sfiiciunea iepurelui şi înfumurarea păunului, moliciunea pufului de papagal şi duritatea diamantului, dulceaţa mierei şi cruzimea tigrului, căldura focului şi răceala zăpezii, vorbăria gaiţei şi gînguritul dulce al porumbelului, perfidia cocorului şi fidelitatea raţei sălbatice — şi, amestecînd toate acestea la un loc, făcu femeia şi o dărui bărbatului".

Al treilea mare sector al literatuii indiene îl constituie fabula.

Culegerea intitulată *Panciatantra* este opera care a exercitat o mare influenţă asupra fabulisticii orientale şi, începînd din evul mediu, şi asupra fabulisticii europene, prin intermediul unor versiuni arabe sau persane.

Ideea de bază a operei nu este în conformitate cu doctrina brahmanică, ci traduce concepţia sobră şi realistă de viaţă populară, rezultată din experienţa vieţii de toate zilele : iscusitul sau vicleanul reuşesc totdeauna, în timp ce omul naiv sau cel cu scrupule pierde. Oprimarea, nedreptatea, abuzurile, luxul, avariţia, răutatea, egoismul etc. sînt denunţate foarte insistent. Nici chiar regele nu este respectat :

> „E greu să te apropii de regi, ca de munţii totdeauna plini de fiare şi foarte primejdioşi . . . Sinceri şi mincinoşi, aspri şi prietenoşi la vorbă, cruzi şi îndurători, hrăpăreţi şi darnici, cheltuitori şi avari : iată firea schimbătoare a regilor, ca şi a curtenilor săi". De aceea — „ca de o casă în care stă ascuns un şarpe,

Scanned with OKEN Scanner

ca de o pădure plină de fiare, ca de un lac acoperit de umbra florilor încîntătoare de lotus, dar plin de crocodili, așa se apropie lumea, cu spaimă și cu mari primejdii, de palatul regilor".

Povestirile didactice ale *Panciatantrei* constată permanent starea de profundă decădere morală a clasei avute. Atacurile sînt îndreptate foarte categoric și împotriva negustorilor hrăpăreți, pe linia criticii puterii de corupție a bogăției. Împotriva arogantelor pretenții formulate pe baza descendenței dintr-o castă privilegiată este susținută ideea despre valoarea omului prin sine însuși :

„Mătasea ia naștere dintr-un vierme, aurul din piatră, focul din lemn, luna din mare, lotusul alb din nămol, lotusul albastru din bălegar, piatra prețioasă din fierea de bou. Cei merituoși se fac cunoscuți prin arătarea meritelor lor. Atunci ce însemnătate mai are nașterea ?"

În schimb, asupra omului sărac se abat toate nenorocirile :

„Mai bună este soarta unui copac uscat, ros de viermi, ars de foc și rămas pe pămînt sterp decît soarta omului sărac . . . Pînă și bucățica de săpun rămasă de la spălat mai poate fi folosită la ceva. Dar omul sărac nu e bun de nimic. Ah, blestemată fie sărăcia oamenilor !"

Elaborată în forma actuală între secolul al II-lea î.e.n. și secolul al II-lea e.n., această remarcabilă operă de esență categoric populară a suferit numeroase alterări și inserări de concepții brahmanice, predicînd supunerea și resemnarea : „Servitorii supuși care își dau viața pentru stăpînii lor dobîndesc sălaș veșnic în cer". Dar asemenea adaosuri evidente nu pot induce în eroare cititorul asupra caracterului general, originar, dominant popular al operei. În lumina acestor semnificații, *Panciatantra* apare ca o foarte valoroasă operă literară a Indiei și în general a Orientului.

În perioada următoare a literaturii indiene (perioada sanscritei clasice), operele literare vor avea un autor cunoscut, scriind cu intenția clară de a crea o operă de artă și în genere conformîndu-se unui gust mai rafinat. Acum, cînd societatea indiană a căpătat o structură feudală, poemul liric va avea un caracter net liric, literatura dramatică va fi creată respectînd

Scanned with OKEN Scanner

prescripții extrem de detaliate și de precise, iar epopeea va avea un caracter de compoziție savantă și curteană.

Personalitatea care domină acum toate aceste domenii este **Kalidasa** (sec. V e.n.), a cărui operă „reflectă idealul pios, cavaleresc, curtean al societății brahmanice văzut printr-un temperament poetic. În zugrăvirea pasiunilor, opera sa atestă mai degrabă delicatețea decît forța" (L. Renou).

Pe lîngă epopei și trei drame (între care locul întîi îl ocupă *Sacontala*), cel mai mare poet al Indiei din toate timpurile este și autorul unui poem de tinerețe, *Norul vestitor* — operă care timp de secole a ocazionat numeroase imitații. Surghiunit de stăpînul său, departe de cămin și de soție, soțul trimite printr-un nor solie de dragoste și dor soției sale îndepărtate. (O urmă a acestui poem pare a se regăsi și la Schiller, în solia pe care captiva Maria Stuart o dă norilor pentru patria sa). Este o fantezie lirică pe o temă convențională, dar eleganța și virtuozitatea formei nu înăbușă autenticitatea și prospețimea sentimentului, iar delicatețea înnobilează senzualitatea poemului lui Kalidasa. Elegia este dezvoltată paralel cu poezia descriptivă, pe fondul unei priveliști de natură bogată, feerică și maiestuoasă, cu munți legați de amintirile legendelor, cu cetăți fabuloase, cu femei mlădioase ca lianele, cu lotuși de aur, cu rîuri de argint, cu dealuri de safir, totul scăldat în atmosfera de melancolie de o mare simplitate a expresiei și de un patos înăbușit al sentimentului despărțirii, ce constituie însăși tema poemului. „În primul rînd, Kalidasa a fost un poet și un pasionat observator al naturii, care este o sărbătoare pentru ochi și a cărei contemplație te odihnește ; nici un alt poet nu l-a putut egala în descrierea primăverii" (M. C. Dutt).

În afară de opera lui Kalidasa este de remarcat o antologie lirică redactată în limba populară (prakrită), cuprinzînd scene de la țară, în care vorbesc țăranii, vînătorii și meșteșugarii, în care ni se prezintă scene din viața familiară, într-un limbaj simplu și natural. De asemenea, remarcabilă este figura lui **Jayadeva** (secolul al XII-lea), autorul celebrului poem pastoral și erotic *Gita Govinda,* de un misticism senzual efervescent, care a făcut să fie considerat drept „Cîntarea cîntărilor a Indiei".

La această epocă însă, o dată cu năvălirea mongolilor, literatura în limba sanscrită încetează. După anul 1200, producțiile literare ale Indiei vor fi scrise în principalele 14 limbi vorbite aici (hindustană, bengaleză, sindhi, pendjabă, tamilă etc.). Dintre acestea, literatura bengaleză în deosebi va intra în sfera atenției universale grație marelui scriitor Rabindranath Tagore (1861—1941).

Scanned with OKEN Scanner

Literatura chineză

În China, cele mai vechi urme de organizare statală sclavagistă — dar păstrînd încă multe rămăşiţe de orînduire gentilică — datează din al XVIII-lea secol î.e.n. Începînd însă din al XI-lea secol î.e.n., forma de organizare socială sclavagistă intră pe calea destrămării şi apar acum forme de orînduire feudală, orînduire ce va dura aproape trei mii de ani. Epoca dinastiei Han (206 î.e.n.—220 e.n.) este perioada centralizării statale, dar şi epoca de mare mizerie pentru ţărani şi sclavi. Încă din primii ani ai erei noastre începe seria marilor răscoale populare. China devine cea mai mare putere a lumii în timpul dinastiei Tang (618—907 e.n.), cînd şi cultura chineză exercită o mare influenţă asupra întregii Asii.

Poporul trăieşte în cea mai mare mizerie posibilă, ţăranii nu pot poseda pămînt, pot fi uşor vînduţi ca sclavi, n-au nici un fel de drepturi. În timpul acesta, la curţile regilor, prinţilor, conducătorilor militari şi marilor proprietari de pămînturi şi robi se dezvoltă o viaţă rafinată. Pînă foarte de curînd, pentru cititorul european milenara poezie chineză se reducea la rafinatele şi anemicele producţii ieşite din acest mediu curtean instituindu-se astfel o imagine fundamental falsă despre literatura chineză.

Această imagine însă este contrazisă începînd chiar de la prima operă, de la opera de bază a literaturii chineze — *Cartea cîntecelor*.

Secolul al V-lea î.e.n. este secolul în care au trăit marii filozofi **Confucius** (Kung-ţe) şi **Lao-ţe,** în filozofia acestuia din urmă găsindu-se mult mai multe trăsături progresiste. Pe baza unui imens material de poezie populară, Confucius a alcătuit o antologie de 306 poezii, vechimea unora urcînd poate pînă în al XVIII-lea veac — intitulată *Cartea cîntecelor* („Şi-kin").

Imagine amplă şi amănunţită a vieţii poporului chinez, a mizeriilor şi aspiraţiilor sale, această culegere cuprinde poezii pe teme foarte variate. Multe sînt cîntece care, acompaniate de muzică şi dans, se cîntau în timpul diferitelor munci sau cu ocazia ceremoniilor agrare. Altele exprimă direct condiţiile unei vieţi grele :

„Cum trăiesc în libertate gîştele sălbatice,
Care se odihnesc în arborii stufoşi ai fluviului Yu !
Dar noi, ţăranii, niciodată odihnindu-ne, veşnic
lucrînd pentru stăpîn,
nu ne putem nici măcar semăna meiul sau cultiva orezul".

Scanned with OKEN Scanner

Un grup de poeme au un caracter narativ, închinate fiind eroilor ce luptaseră contra triburilor năvălind din nord. China n-a creat o mare poezie epică, dar din aceste poeme narative ne putem face o idee destul de exactă despre măsurile revoltătoare administrative și militare ale stăpînirii. În legătură cu aceasta sînt numeroasele poezii cu caracter protestator, contra abuzurilor funcționarilor, contra corupției stăpînilor feudali, contra războaielor îndelungate, contra birurilor și corvezilor, contra sărăciei și foametei :

„Stăpînul nostru stă liniștit acasă,
dar pe noi ne trimite de pază la granițe :
adînc mă cuprinde dorul de cămin.
Oare cînd mă voi reîntoarce ?“

Alte poezii notează variate obiceiuri de la țară, de la sărbători sau din viața de fiecare zi ; în fine, frumoase sînt, de asemenea, poemele de dragoste, pure idile rustice, sau transcriind sentimente de dor, de nemulțumire în căsnicie ori de revoltă contra stăpînilor ce abuzează de drepturile lor și în această privință.

Prin intensitatea sentimentului, prin simplitatea desăvîrșită a expresiei, prin plasticitatea imaginilor, prin notațiile detaliilor de viață zilnică, prin asocierea sentimentului naturii, poemele *Cărții cîntecelor* creează o imagine fidelă a vieții, mentalității, atitudinii poporului chinez, în același timp constituind cea mai prețioasă tradiție realistă a poeziei clasice chineze.

Primul mare poet chinez este **Ciu-Yuan**, care a trăit aproximativ între anii 343 și 280 î.e.n.

Ciu-Yuan a participat activ la viața politică. În urma unor calomnii a căzut în dizgrație și a fost exilat. Desperat de perspectiva dezastrului care îi pîndea patria și de menținerea lui în exil, poetul s-a sinucis prin înec, în a cincea zi a lunii a cincea, zi pe care chinezii au continuat s-o serbeze pînă azi.

Ciu-Yuan a scris 11 ode, 9 elegii în care își cîntă într-un limbaj pasionat dragostea de patrie și deznădejdea surghiunului, apoi un poem amplu — *Enigmele* — poetizînd tradiții, mituri și legende. Opera sa principală este poemul (de 370 de versuri) intitulat *Tristețea înstrăinării* („Li Sao“), un poem al exilului, al amintirilor frumoase din trecut, al dorului de patrie și al hotărîrii de a-și urma cu tărie drumul greu, dar cinstit al suferinței. Aceste sentimente se desfășoară pe fondul narațiunii unei călătorii alegorice a poetului într-o lume imaginară, pe pămînt și în cer, printre zei și alte făpturi mitice, în căutarea dreptății, a înțelepciunii și a unui rege bun

Scanned with OKEN Scanner

și drept. Și poemul, de un sincer, cald, patetic patriotism, se încheie în accente de desperare (amintindu-și de patriotul exilat tot pe nedrept Peng-hien, care, înaintea lui Ciu-Yuan și din aceleași motive, își căutase moartea în valuri) :

„Ah, nu-i nimeni în patria mea să mă priceapă !
De ce dar mă mai poartă dorul către acea țară ?
Ah, nu-i nimeni s-o slujească sfătuind-o cu credință,
De aceea, voi alege drumul pe care a mers și Peng-Hien".

În epoca dinastiei Tang, strălucită epocă a poeziei chineze, factorii sociali ce vor influența adînc literatura sînt prosperitatea burgheziei orășenești manufacturiere și comerciale și frecventele invazii ale triburilor dinspre nord. Viața de la curte strălucește prin fast și împărații îi protejează pe poeți. Adesea, împărații Chinei vor sprijini cultura (unul ordonă redactarea *Arhivelor istorice* în 212 volume ; altul, în secolul al XVII-lea e.n., a unei enciclopedii în 1 628 de volume) și vor avea ambiția de a străluci ei înșiși ca poeți, — ceea ce nu l-a împiedicat însă pe un asemenea „protector" al literelor să ucidă cîteva sute de scriitori care nu i-au respectat ordinul de a arde toate operele poetice anterioare, sau pe altul să poruncească îngroparea de vii a patru sute de mii de prizonieri. Amestecul, paradoxal în aparență, de instincte inumane și de rafinamente estetice, a fost aici adeseori prezent.

Rezultatul a fost că la umbra regimului despotic s-a dezvoltat o atmosferă de estetism aristocratic, în care se cultiva cu predilecție acea poezie de galanterie, de adulare, de manierism și de fineți melancolice, care pentru mulți cititori neavizați trecea pînă de curînd drept „autentica" poezie chineză, și căreia mulți dintre marii poeți ai Chinei au trebuit să-i plătească — mai mult sau mai puțin — tributul lor. Printre aceștia a fost și marele poet Li Po.

Li Po (701—762), cunoscut și sub numele de Li Pai sau Li Tai-pe, a fost un învățat, ajuns consilier al prințului, exilat cînd împăratul a ordonat asasinarea prințului, apoi permițîndu-i-se să se înapoieze. Legenda a mai adăugat alte elemente pitorești biografiei lui Li Po, cel mai popular poet chinez în Europa, unde a fost supranumit „Byron al Chinei".

Ceea ce caracterizează în primul rînd geniul lui Li Po este versatilitatea, varietatea adesea contradictorie a temelor, atitudinilor și stilului. Găsim aici o poezie de inspirație bahică în care profunzimea sentimentelor este înlocuită printr-un joc de imaginație (*Mica sărbătoare*). Apoi o poezie exploatînd domeniul unei triste nelămurite, într-o tonalitate de elegie in-

Scanned with OKEN Scanner

timă. Intervin aici și percepții subtile ale unor sentimente mai adînci, deși preocuparea pentru expresia grațioasă se menține (*Trandafirul roșu*). Tema iubirii este abordată adeseori, și poetul realizează idile în care finețea notației se îmbină cu puritatea sentimentului. O altă temă frecventă este contemplația calmă, visătoare, voluptoasă a naturii — ca în această scurtă *Plimbare tristă :*

„Lacul Nan-hu leagănă luna de toamnă,
Care se-aglindește în apele lui verzui.
Zgomotul lopeților mele a-ntrerupt
Imnul de iubire pe care nuferii îl cîntă lunii".

Mai puțin preocupat însă de această eleganță a expresiei este Li Po în poeziile strîns legate de problemele actualității. Poetul îi disprețuiește și condamnă pe nobilii și demnitarii care, în timpul răscoalelor lui An Lu-șan, au împins țara pe marginea prăpastiei. „Cum m-am putut înjosi să-i servesc pe cei mari și bogați ?" — se va întreba mai tîrziu poetul căzut în dizgrație. Li Po n-a rămas indiferent de loc la suferințele poporului (v. *Cîntec de seară*).

Poezia lui Li Po se apropie în multe privințe de poezia populară. Temele sale sînt de o varietate indefinită, „dar cel mai adeseori inspirația sa este centrată pe un viu sentiment al deșertăciunii lumii ce lui i se pare nestatornică, asemenea unei jucării complicate în mîna zeilor, în care de altfel el nu crede. Li Po cîntă de preferință vinul, femeile și muzica. Rînd pe rînd melancolic sau nepăsător, el știe să evoce în cîteva versuri un peisaj, o atmosferă, cu o extremă sobrietate de mijloace" (Kaltenmark).

În general, cel mai prețios sector al poeziei lui Li Po îl formează elegiile sale din exil și poeziile în care nota dominant pesimistă ascunde o implicită condamnare a unor stări de lucruri contemporane. Iar cînd această atitudine vizează războiul, realismul notației devine surprinzător de tare. În poezia *Război,* viziunea în același timp sinistră și dramatică traduce și susține violența atitudinii de stigmatizare :

„Pe întinsul pustiului, singurul seceriș
sînt osemintele înălbite.
În nebunia cîmpului de bătălie, oamenii se luptă și mor
părăsiți ; caii rămași fără călăreți nechează turbat,
larma asurzitoare se ridică pînă la cer ;
corbi și vulturi zmulg măruntaiele hoiturilor,

Scanned with OKEN Scanner

le poartă, zburînd greu,
pînă pe crengile arborilor morți
și apoi le lasă spînzurate acolo . . .“.

De obicei, generozitatea și dragostea de viață a lui Li Po amintește oarecum în exuberanța ei poezia unui romantic european (de pildă Musset, căruia însă îi este incomparabil superior). Dar poetul chinez este și strîns atașat de viața poporului. Această dimensiune populară și realistă a lui Li Po (și a poeziei chineze clasice în genere) a rămas necunoscută literaților europeni, preocupați de căutarea unui exotism delicat.

Chinezii consideră că cel mai mare poet al lor din toate timpurile este **Tu Fu** (712—770).

Poetul, născut dintr-o familie săracă și despre care se spune că a început să scrie versuri de la vîrsta de 7 ani, n-a izbutit să obțină o slujbă decît după vîrsta de 40 de ani. Dar haosul și nesiguranța vremii l-au făcut să se retragă, și această perioadă grea pentru poporul chinez se reflectă mai stăruitor în poezia sa.

Tu Fu este superior tuturor contemporanilor săi prin profunzimea sentimentului educat la școala mizeriei și a suferinței. Aceasta apare evident chiar și într-un poem scris cu intenția de pastel (*Gînduri de noapte despre pace și război*). Elementele de pastel scad pe măsură ce sentimentele devin mai grave, ca în aceste versuri :

„Chiar și florile par a vărsa lacrimi
îndurerate de vitregia acestor vremi,
iar păsările se-ntristează auzind suspinele
oamenilor care se despart de cei dragi“.

Tu Fu a izbutit să depășească sfera de teme și maniere impuse de convenințele liricii de curte. Spectacolul nedreptății sociale și mai ales cel al ororilor războiului îi ocazionează emoționante accente de profundă umanitate. Celebre sînt în acest sens poemul *Cel făr' de adăpost* sau ciclul *Satul Ciang*. Tu Fu înțelege însă că inegalitatea socială intervine și aici :

„Căci în timp ce bucătăriile bogătașilor
duhnesc de aburii bucatelor gătite,
afară, pe cîmpul de luptă al vieții,
osemintele omului sărac se înălbesc risipite“.

Scanned with OKEN Scanner

Aspectul consecințelor războiului — mizeria, foametea, birurile sporite — de asemenea nu i-a scăpat poetului. Uneori, el notează o situație de-a dreptul înfiorătoare :

„Știi tu că băieți și fete au fost vînduți
de familiile lor dragi ?
Căci birurile pentru război trebuie plătite
orice s-ar întîmpla !“

Poeme ca *Funcționarul din Si hao* trasează în linii pe cît de simple pe atît de tari starea de mizerie și oprimare a țăranului. Înțelegerea faptului că războiul este dus cu toate greutățile sale numai de cei mulți și săraci dă tonului poeziei sale energia revoltei și a urii împotriva feudalilor :

„În fața poporului stă schingiuirea,
în spatele lui — batjocura muzicii plăcute,
clinchetul rîsetelor, în timp ce oamenii sînt uciși,
iar străzile sînt pline de sînge !“

Dar Tu Fu nu naufragiază în pesimism, ci exprimă și dorința și încrederea într-un viitor drept și bun. „Geniu mai puțin spontan decît Li Po, Tu Fu este infinit mai mare. Obișnuința vieții de mizerie l-a învățat să observe și să resimtă suferința altora, și multe din poemele sale sînt tablouri în care geme durerea oamenilor“ (Kaltenmark).

Prin acest fond de adîncă umanitate, prin înțelegerea faptelor vieții timpului, prin patosul dramatic al expresiei, Tu Fu nu este numai cel mai mare poet chinez, ci unul din cei mai mari poeți ai lumii.

Teatrul chinez (menționat încă din secolul al II-lea î.e.n.) nu intră în cadrul preocupărilor noastre. Cît despre proză (datînd încă din secolul al VIII-lea î.e.n., cronici oficiale), aceasta a cunoscut o dezvoltare mai redusă. În cadrul acestei culturi aristocratice, romanul chinez n-a fost considerat ca operă de artă. De fapt, abia din secolul al XVI-lea î.e.n. datează romane remarcabile (deși romanul chinez începe din secolul al XIII-lea, după năvălirea mongolilor), unele cu caracter mitologic sau eroic, altele cu caracter social sau satiric. Nici unul însă n-a intrat în circulația universală, așa cum s-a întîmplat în schimb cu cele patru mari momente poetice chineze tratate mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

Literatura japoneză

Japonezii sînt un popor relativ tînăr, procesul de formare a poporului nipon plasîndu-se în mileniul I î.e.n. Trăind la început o viață tribală, apoi una de tip feudal (prelungită pînă în secolul nostru, alături de relațiile capitaliste), poporul nipon a fost stăpînit de timpuriu de pătura militară a samurailor, care împreună cu marii nobili (șogunii) exercitau o adevărată tutelă asupra mikadoului. În aceste împrejurări, literatura japoneză cultă păstrează un caracter dominant aristocratic, rafinat, lipsindu-i problematica socială, realismul și dramatismul poeziei chineze.

Literatura japoneză n-a dat capodopere de circulație mondială nici în teatru (deși acest teatru a reținut interesul unor dramaturgi și regizori europeni, uneori chiar influențîndu-i), nici în „jurnalul personal" (prețios gen eseistic cultivat mult timp de femei aristocrate), nici chiar în roman (gen cu caracter aventuros, războinic sau alegoric și de dimensiuni neobișnuite : în secolul al XIX-lea un asemenea roman umplea 106 volume). În schimb, poezia și-a cîștigat pe plan mondial o remarcabilă notorietate deși este dominată aproape exclusiv de aristocratismul concepției și al formei. Celebră este prefața unei culegeri (sec. X) care și-a păstrat un prestigiu de artă poetică, și în care se stabilește tema aproape unică a poeziei japoneze : evocarea, cu o ușoară tinctură de tristețe, a unui colț din natură :

> „Poetul își deschide inima cînd privește într-o dimineață de primăvară pămîntul nins de neaua de petale ale florilor de cireș, cînd aude într-o seară de toamnă foșnetul frunzelor moarte, cînd contemplă în fiecare an ca într-o oglindă imaginile triste ale timpului ce pustiește totul în urma sa, sau cînd admiră efemera și tremurînda picătură de rouă ce scînteiază pe firul de iarbă împodobit ca de o salbă de perle . . . "

În secolul al VIII-lea, un pastel japonez apare astfel :

În grădina înflorită
Floarea de piersic roz-albă
Își răspîndește parfumul,
Iar pe cărarea luminată de lună —
O fată, dusă pe gînduri".

Scanned with OKEN Scanner

Cum societatea japoneză cunoaşte de-a lungul a 13—14 secole o evoluţie foarte lentă, nici poezia sa nu cunoaşte schimbări structurale ; dovadă acest scurt poem scris în secolul al XIX-lea :

„Nebăgate în seamă de nimeni.
Grămadă pe pămînt,
Frunzele moarte
Au ceva din tristeţea
Femeilor părăsite“.

La curţile domnitoare se dă o atenţie specială cultivării unei asemenea poezii. Prima antologie (sec. VII), *Cartea celor zece mii de foi,* cuprinde peste 4 500 de poezii. Forma acestora este fixă, de 5 versuri totalizînd 31 de silabe, numită „tankai“. Poeţii urmăresc mai degrabă perfecţiunea formei decît sinceritatea sau profunzimea unui sentiment, şi mai degrabă îşi reţin emoţia distilînd-o în anemice notaţii, decît să şi-o exprime. Pentru ei, un poem trebuie să fie doar amintirea discretă sau prelungirea îndepărtată ca un ecou a unui moment emoţional. Nicăieri nu întîlnim atîta reticenţă ca la poeţii japonezi. Reticenţă în expresie şi în formă : căci, din secolul al XVI-lea, poeţilor de „tankai“ li s-a părut că sînt prea prolicşi, şi de aceea au creat o formă mai concisă, de numai 3 versuri cu 17 silabe — „haikai“.

Cel mai mare poet al Japoniei, **Matsuo Basho** (sec. XVII), este şi maestrul recunoscut al genului „haikai“. Poet al naturii (temă cvasiunică), Basho realizează delicate desene în peniţă :

„Pe-o creangă uscată,
un corb se aşază.
Amurg de toamnă“.

Pentru poet, natura devine simbolul nestatorniciei lucrurilor şi vieţii ; dar, punctul cel mai profund al gravităţii îl atinge Basho în poemul *Eroii :*

„Sub valuri de iarbă,
acei ce au luptat
acum visează“.

O artă de creionări rapide şi subtile, destinată unei societăţi pentru care ceremonialul ceaiului e un cult, aranjamentul florilor o ştiinţă complicată iar libertinajul — o graţie distinsă şi rafinată.

Scanned with OKEN Scanner

Literatura arabă

Literatura arabă din timpurile preislamice și de mai tîrziu a dăruit literaturii universale (în afara liricii erotice, intrată în patrimoniul literaturii medievale europene prin intermediul arabilor ocupanți ai Spaniei) trei opere importante.

Mai întîi, fabulele lui Loqman — personaj legendar, menționat cu cinste în *Coran* și încarnînd încă din timpul lui Mahomed (571—632) înțelepciunea populară, considerat autor de proverbe, căruia i s-a atribuit un vechi fond de fabule, de fapt cunoscut de la Esop în majoritate. Versiunea siriacă (din 1299) a „fabulelor lui Loqman" a influențat mult fabulistica europeană.

Al doilea moment este *O mie și una de nopți* (remarcabil tradusă în 16 volume de francezul C. Mardrus). Sursa acestei imense culegeri de povești este o operă similară tradusă din persană în arabă (sec. X) ; alte surse sînt indiene, ebraice și egiptene — dar fondul masiv al operei este de origine arabă. Întîlnim aici povești de aventuri, de dragoste, de călătorie sau pur fantastice, ansamblul lor însă prezentînd o imagine concretă, pitorească și adeseori critică a societății arabe. Astfel, societatea curții și a capitalei este zugrăvită în ciclul lui Harun-al Rașid, moravurile feudalilor arabi în ciclul lui Omar-an-Numan, iar în ciclul călătoriilor lui Sindbad întîlnim un reflex al înfloririi activității comerciale și marinărești din secolul al X-lea. Vechimea acestor povestiri, populare la origine, nu poate fi stabilită precis ; în forma actuală însă, marea compilație datează din jurul anului 1400.

Unitatea operei este dată de spiritul său religios, de spiritul etic mergînd pînă la un didacticism accentuat și de înțelepciune populară practică, izvorîtă dintr-o îndelungată experiență a vieții. Ca urmare, se introduc în unele povestiri implicații de critică a moravurilor, dar în forma actuală fiind elaborată pentru uzul clasei suprapuse, e firesc să întîlnim mai adesea elogiul regelui și al curții. Preeminența elementului superstițios și supranatural, sublinierea vicleniei sau a naivității, senzualitatea uneori lascivă pînă la obscen, credința fatalistă dominantă, sînt tot atîtea elemente ce alcătuiesc o adevărată oglindă a vieții intelectuale și morale a societății arabe medievale, prezentată de cele mai multe ori într-un stil popular și dialectal.

Al treilea monument literar arab îl constituie *Aventurile lui Antar*, marele roman cavaleresc (compus în secolele al VIII-lea — al IX-lea, dar for-

Scanned with OKEN Scanner

ma actuală datînd din epoca cruciadelor), pe care Lamartine îl punea alături de epopeile lui Homer, Virgiliu și Tasso, și despre care Ernest Renan scria : „Nu știu dacă există în toată istoria civilizației un tablou mai grațios, mai plăcut, mai însuflețit decît cel al vieții arabe dinaintea islamismului, așa cum apare în admirabilul tip al lui Antar".

Personajul este istoric : Antar a fost un cunoscut luptător al unui trib nomad și în același timp un „poet al deșertului", un rapsod popular care-și cînta iubita, dar de preferință cînta fapte vitejești, în care apare caracterul său desebit :

„Cei ce m-au văzut în bătălii își vor spune că eu mă mulțumesc să lovesc, dar niciodată nu jefuiesc. Mă arunc bucuros în orice învălmășală, dar în clipa cînd începe împărțirea prăzii eu mă îndepărtez", mărturisește poetul într-o bucată ce figurează în toate antologiile.

Acest luptător și poet (socotit printre primii șapte mari poeți arabi preislamici) a devenit eroul unui roman voluminos (manuscrisul arab umple zece volume), redactat sub forma de azi în secolul al XII-lea. Fiu al unui emir și al unei negrese, eroul învinge prejudecățile privind originea sa și, prin calitățile lui deosebite, devine căpetenia tribului. Un loc important îl ocupă poeticele fragmente erotice, iar tabloul final al morții eroului a rămas celebru. Este în acest roman un tablou larg al vieții triburilor arabe, iar caracterele personajelor și descrierea luptelor au dat operei calificativul de „Iliada arabilor". Pe lîngă valoarea documentară și cea a stilului, remarcabilă este ideea de bază a cărții : „lupta valorii individului, încarnată în Antar, contra tradiției, prin ceea ce aceasta are mai îngust și mai sterilizant, reprezentată de tatăl său" (G. Rouger).

Literatura persană

În epoca reformatorului religios Zoroastru (sau Zarathustra, sec. VI î.e.n.), triburile iraniene se ocupau cu păstoritul, mai puțin cu agricultura. Credințele primitive (cultul naturii, al animalelor totemice și al strămoșilor etc.) sînt redate în *Avesta*. Mai tîrziu, căpeteniile militare își intensifică expedițiile războinice, iar regele, înconjurat de șefii militari, de marii proprietari de turme și de „satrapi" (guvernatori ai regiunilor cucerite), își organizează o curte al cărei fast se va menține și după căderea (sec. VII) sub dominația arabă, turcă (sec. XI) sau mongolă (sec. XIV).

Această curte favorizează dezvoltarea unei literaturi pe gustul societății de tip feudal, în care domină poezia, limitată la cîteva genuri fixe.

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul e ca inexistent, iar din redusa producţie epică ni s-au transmis doar două povestiri (despre Zarer şi Ardaşir, sec. VII), din care s-a inspirat parţial şi Firdusi. Păstrîndu-şi caracterul dominant curtean, poezia persană va arăta o predilecţie constantă spre preţiozitate şi spre un stil încărcat de tropi.

Primul moment literar persan de importanţă mondială este marcat în domeniul epopeii, prin numele lui **Firdusi** (aproximativ 934—1025).

Opera sa de mare întindere, *Cartea regilor* („Şahname") — circa 50 000 de distihuri — este impunătoare prin ampla reconstituire a întregului trecut imaginar şi real al poporului persan. „Nu există nici un alt popor cu o asemenea epopee grandioasă, care să cuprindă toate tradiţiile istorice şi legendare, începînd cu cele scufundate în ceţurile mitului pînă la evenimentele secolului al VII-lea" (Jan Rypka). *Cartea regilor* aduce spiritul feudal persan în forma cea mai pură — credinţa cu care vasalii îşi slujesc suzeranii, vitejia cavalerească arătată în lupte şi mai ales dueluri, dispreţul lor faţă de moarte, atenţia dată iubirii etc. Geografia şi etnografia apar aici destul de fanteziste, dar epopeea — care încă de către contemporani a a fost considerată carte fundamentală de istorie — rămîne un document istoric preţios asupra faptelor şi tradiţiilor, precum şi asupra condiţiilor sociale, conţinut pe care poetul îl specifică singur :

„Scris-am ritm şi rime, stihuri mii o sută douăzeci
Şahii de odinioară zugrăvindu-mi-i pe veci.
Zugrăvii armuri şi zale, ipingele ostăşeşti,
scuturi, paloşe, pumnale, arcurile-mpărăteşti,
lănci şi prăştii şi arcane şi-aripatele săgeţi,
şesuri, văi, păduri, oceane şi cetăţi şi călăreţi,
zugrăvii duşmanii noştri. Pe prieteni — zugrăvii.
Zugrăvii toţi şahii, prinţii duşi din lumea celor vii.
Slava lor e colb . . . Mormîntul li-i tăcut, tăceri se cern.
Din morminte înviară doar prin versul meu etern . . . .
Scris-am stihuri măreţe nu din dorul de isprăvi,
ci a ţării măreţie s-o înalţ mai sus de slăvi,
să fac şahul şi poporul să urmeze drepte căi,
să-şi deschidă şahu-n vreme vultureşte ochii săi,
să-i aprind simţiri înalte şi să-i amintesc dibaci,
că, avînd în mîini puterea, bine trebuie să faci !

Scanned with OKEN Scanner

Materia principală a cărții o constituie luptele și duelurile, întrerupte de scene de vînătoare, de ospețe, de petreceri încît pentru scenele de dragoste rămîne loc relativ puțin, dar scenele de dragoste constituie unele din punctele culminante ale epopeii, de un lirism neîntrecut. De remarcat faptul că femeia nu rămîne pe un plan inferior bărbatului nici prin atenția acordată ei, nici prin eroismul ce i se atribuie. În special însă scenele de război sînt de o forță și de o grandoare incomparabile. Intenția de grandoare îl determină pe poet să-și prezinte eroii (eroul principal Rustan este un gigant) în dimensiuni morale și uneori fizice suprafirești. Concepțiile proprii mediului aristocrat (cinstea lui Allah, elogierea sultanului, principiul monarhic legitimist, structura formală a epopeii) se întîlnesc aici cu linia poetizării tradițiilor populare, a antiislamismului marcat, a simpatiei arătate răscoalelor țărănești și dintre aceste două linii cea care predomină este linia umanității.

Epopeea a fost cultivată și de un alt mare poet persan **Nizami** (aproximativ 1141-1209).

Din cele cinci mari poeme epice ale lui Nizami (în care față de Firdusi, tematica erotică predomină), locul întîi îl ocupă *Șapte chipuri*, care introduce în tema operei — educația și faptele unui domnitor ideal imaginat de tradițiile țărănești — poveștile de dragoste a șapte prințese. Cu Nizami intrăm într-o epocă în care idealurile cavalerești sînt în declin, pătura negustorilor și meșteșugarilor este în progres, fapte care duc la o accentuare a individualismului și la introducerea regeneratoare a limbii vii, vorbite, populare, în epos. Ceea ce îl caracterizează pe Nizami este claritatea ideilor, forța imaginației, simțul socialului, precizia expresiei, aprofundarea filozofică, atitudinea marcat lirică, fundamentarea psihologică amplă și o tehnică poetică superioară.

Aproximativ aceluiași timp îi aparține un scriitor bine cunoscut întregii lumi civilizate — **Omar Khayyam** (1021—1122).

Catrenele lui Khayyam, care au entuziasmat (uneori pînă la forme de snobism) pe cititorii din Europa și America datorită unei traduceri engleze de prestigiu (Fitzgerald, 1859), n-au fost apreciate în Persia decît de curînd — desigur din cauza sarcasticelor lor ironii la adresa clerului și chiar a religiei. Omar Khayyam este un liber-cugetător și unul din marii oameni de știință ai Orientului. Strălucit matematician, fizician, astronom, medic și filozof, autor a numeroase opere științifice (scrise în arabă), contemporanii și urmașii considerau nedemne de renumele său cele 250 (socotite cvasiautentice) catrene („rubaiate").

Scanned with OKEN Scanner

Printre notele cele mai frecvente ale poeziei lui Khayyam este nota bahică — umbrită însă de o ușoară melancolie :

„Adu-mi vin ! El spală-n trandafirii spumii
inima-mi rănită-n dragostele humii ;
drojdia din cupa-mi e un leac mai bun
decît Bolta-Albastră — bortă-n hîrca lumii !

Hedonismul poetului deci nu este o atitudine frivolă, ci izvorăște dintr-o dezamăgire, fapt vizibil și în alte catrene :

„Am venit pe lume — mai bogată-i ea ?
Voi pleca din lume — pierderea-o fi grea ?
Vai, cine-mi va spune, pentru ce din pulberi
m-am iscat, și-n pulberi mă voi spulbera . . . ?

*

Părăsi-vom lumea. Nici că-i pasă lumii !
Urma ni s-o șterge de pe globul humii.
Nici că-i pasă lumii ! Ea a fost, va fi —
noi în sînul humii . . . Nici că-i pasă lumii !

Savantul Khayyam este — precum se vede aici sau în alte catrene — un necredincios. Scepticismul său însă nu este numai de ordin religios, ci vizează și orgoliul, vanitatea, ambițiile deșarte ; iar acest scepticism, agravat de spectacolul nedreptăților vieții, îl duce foarte adeseori la un pesimism profund, notă dominantă, împotriva căreia poetul încearcă să acționeze printr-o atitudine bahică. Pe de altă parte, poetul are un puternic simț al naturii și un limbaj metaforic seducător :

„Roza rîde-aprinsă : „zvăpăiatul vînt
rupse de pe mine mătăsos vestmînt :
punga mi-o deschise — toată aurăria
de polenuri zace vraiște la pămînt . . .“

Asemenea oaze de seninătate sînt însă puține în opera lui Khayyam. Caracterul general al poeziei sale — este scepticismul dus la desperat pesimism. „Probabil că Omar Khayyam se sprijinea pe poezia populară, izvorîtă din sentimentul suferinței exploatării și din protestul împotriva rînduielilor lumești, a destinului, a nedreptății, a neputinței religiei. Poate că el însuși a ajutat la formarea acestui protest popular“ (Rypka).

O dată cu ocupația mongolă, în care decadența feudală este însoțită de prăbușiri politice și înfrîngeri militare, literatura persană părăsește poema eroică și poezia de curte, pentru a cultiva în schimb lirismul personal și poezia didactică, direcții ilustrate fiecare în parte de cîte un mare poet.

Primul din aceștia este **Saadi** (aproximativ 1213—1292).

Refuzînd cu demnitate să devină un servil poet de curte și preferînd viața precară, dar liberă și cinstită de derviș rătăcitor, Saadi a fost un purtător de cuvînt al păturii orășenești de meșteșugari și negustori, care în acest timp se consolidează. În capodoperele sale : *Grădina fructelor* („Bustan") și mai ales în *Grădina florilor* („Golestan"), poetul denunță revoltat antagonismul de clasă :

„Unul huzurește, celălalt grijă poartă ;
Unul e ferice, altu-i frînt de soartă.

Unu-i în cocioabă, altu-n mîndre case ;
Unul e în zdrențe, celălalt în mătase.

Unu-ntinde blidul, altu-i bogătan ;
Unul duce lipsuri, celalt e tiran.

Unul are avere — pungi de galbeni, mii ;
Celalt n-are pîine pentru-atîți copii".

Grădina florilor este o suită de povestiri în proză ritmată întrerupte de versuri în care sînt concentrate aforisme, precepte etice sau sfaturi pur practice, precum și considerații, realiste și critice, asupra oamenilor și stărilor de lucruri existente, considerații care transformă această capodoperă într-o admirabilă oglindă a condițiilor sociale ale epocii. Pe lîngă numeroasele elemente autobiografice sincer comunicate, găsim în opera lui Saadi schițate cu caldă simpatie figuri aparținînd diferitelor categorii de oropsiți, precum și figuri de asupritori diferiți, în frunte cu regii despoți. Adeseori, poetul solicită stăpînirea să apere pe negustori și meșteșugari, dar și pe țărani, și chiar pe robii cumpărați :

„Sclavul tău prea mult nu-l împila,
Nu-i cerni cu bățul inima !
Pînă cînd în spatele-i s-arunci
Snopi de vergi și droaie de porunci ?"

Pe un ton de simplitate și naturalețe care i-a ușurat accesul în rîndurile cele mai largi ale poporului, *Grădina florilor*, manual de bază în școli timp

Scanned with OKEN Scanner

de șapte secole, îndrăznește să formuleze chiar amenințări la adresa tiranilor atotputernici :

„Căci furnici unite-n furnicare
Rup și pielea leului cel tare".

Saadi a cîntat, de asemenea, natura și dragostea în forma gazelului ; poetul însă care a dus această specie lirică la perfecțiune a fost **Hafiz** (? 1326—1390).

Deși a fost un timp poet de curte, totuși în poezia lui Hafiz nu întîlnim obișnuitul ton servil curtean. Ceea ce este specific gazelului său (specie lirică scurtă de maximum 15 versuri, de lirism personal direct, cu menționarea obligatorie a numelui poetului în ultimele două versuri) este utilizarea unor imagini aparținînd în mod aparent unei viziuni mistice, fără ca fondul său să fie pătruns de un misticism adevărat. Evenimentele și faptele epocii sînt redate prin intermediul metaforei, aplicațiile erotice și bahice ale poetului sînt încadrate într-o alegorie mistică.

Dacă în poezia lui Hafiz apar uneori versuri cu substanță religioasă, acestea sînt urmate imediat de erezii, îndoieli, scepticism și chiar blasfemii. Hafiz atacă pe preoți, pe predicatori, pe credincioși, ironizînd sau chiar satirizînd minciuna lor, formalismul, ipocrizia, lingușirea sau prostia. Se percep în poezia sa tonurile sceptice ale lui Khayyam, fără însă a fi duse pînă la nihilismul și pesimismul acestuia, pentru că Hafiz este un îndrăgostit de viață și de plăcerile ei.

În acest sens i-a receptat poezia și Goethe, care i-a păstrat lui Hafiz cea mai cordială prețuire pentru „gazelurile" de natura acestuia :

„Cela ce pe chip îți puse trandafirii și măceșii,
va să-mi dea și mie, robul, tihna celor ce-s aleșii.

Cela care ți-a dat bucle parfumate și ochi ageri,
va pe creștet să-mi reverse cupa lui de binefaceri.

Dacă mîinile i-s goale, inima de soare-i plină.
Cel ce-n aur scaldă șahii, blînd, pe cerșitori i-alină.

Mîndră, lumea-i o mireasă ce ne bate la ferestre,
Dar acel ce-i cere mîna, inima și-o dă ca zestre.

Doar la umbra frumuseții sorb a bucuriei rază.
O, Hafiz, în gheara soartei inima îți sîngerează.

Dragostea, prietenia, vinul, bucuria de a trăi, acestea sînt temele poeziei sale. Nimic însă nu este vulgarizat, hedonismul său vizează satisfacții mo-

Scanned with OKEN Scanner

rale : „Așa cum Hafiz e spiritual în vin, e spiritual și în dragoste. Vinul acționează asupra lui ca un excitant moral, îi determină vibrațiile intense ale sufletului, singurul care reușește să dea la o parte din cînd în cînd vălul tristelor realități ascunse. Dragostea, sub toate formele ei, este drumul unic care duce spre puritate morală“ (Lescot).

Caracteristic deci poeziei lui Hafiz este optimismul general, vibrația personală intensă, dorința de eliberare de orice servituți pămîntești sau de ordinul religiei, fără ca în gazelurile sale însă să apară accente realmente dramatice. Poezia lui Hafiz, de multe ori avînd sinceritatea și spontaneitatea unui cîntec, nu este totuși pe linia simplității ; ideile conținute sînt exprimate cu o densitate de aforism, într-un mod elegant și într-o limbă bogat împodobită cu tropi — ca în aceste ultime două versuri ale unui cunoscut gazel :

„Nimeni ca Hafiz n-a ridicat vălul de pe obrazul gîndirii,
De cînd ciocul peniței piaptănă pe hîrtie pletele vorbirii . . .“

10

Literaturile orientale în România

Deși nu se poate vorbi de o școală românească de orientalistică, totuși ne putem mîndri cu orientaliști erudiți, care au dat traduceri făcute după original — ca sanscritologul Simenschi, asirologul Negoiță, arabistul Iosipescu, iranologul Popescu-Ciocănel, ebraistul V. Radu (egiptologia și sinologia dezvoltîndu-se abia în zilele noastre). Dar literaturile orientale au fost mai mult sau mai puțin popularizate la noi nu numai de orientaliști specialiști.

Despre cultura sumero-babiloniană scrie Th. Antonescu încă din 1898 („Convorbiri literare“), pentru ca după trei ani să traducă *Epopeea lui Izbudur* (Ghilgameș). În 1920 I. Mihălcescu publică *Epopeea lui Ghilgameș*, tradusă din germană, cu note și comentarii. În 1935, At. Negoiță publică traducerea după original a *Codului lui Hammurabi*.

Ultima traducere a *Epopeii lui Ghilgameș* (de V. Șerbănescu și Al. Dima) a apărut în 1966. Acestei opere cercetătorii români (A. Frenkian, C. Comorovschi, Al. Dima, Ovidiu Drimba etc.) i-au dedicat substanțiale studii.

Despre civilizația egipteană apar articole în „Albina Românească“ și în „Curierul românesc“ încă din 1829 ; despre literatura egipteană — încă din 1839 ; iar o voluminoasă *Mitologie a grecilor, romanilor și egiptenilor* se publică în 1863. Un mic volum (48 p.) de *Basme egiptene* este publicat

Scanned with OKEN Scanner

în 1877, pentru ca peste patru ani literatura egipteană să fie prezentată (alături de alte literaturi orientale) în prima noastră carte de *Literatură universală* (I. Florenţiu). Acelaşi Th. Antonescu dă (în „Convorbiri literare", 1897) articole şi traduceri din literatura egipteană. După contribuţiile sporadice ale lui Tocilescu (1902) şi Tafrali (1929), abia în zilele noastre se face o difuzare largă şi ştiinţifică a studiilor de egiptologie, prin traducerea unor opere de prestigiu ale egiptologilor străini, sau prin lucrări originale despre filozofia, limba sau literatura Egiptului antic (Const. Daniel, I. Banu, O. Drimba etc.).

Literatura ebraică a fost mult mai intens difuzată la noi — dar neştiinţific, în scop şi sub forma religioasă. *Palia de la Orăştie* (1582) fusese alcătuită şi pe bază de texte ebraice, iar *Psalmii* erau citaţi încă din versiunea lui Dosoftei. Umaniştii din Transilvania (Joh. Honterus) cultivă araba şi ebraica, iar din 1614 se tipăreşte aici cu caractere ebraice, arabe, siriene etc. Remarcabil moment de umanism filologic este *Dicţionarul ebraic* în cinci limbi, lucrat la Iaşi (1660). Din secolul al XVIII-lea ebraica se studiază la institutele teologice, primul manual fiind de altfel tipărit la Alba-Iulia încă în 1698. Începînd din ultimul deceniu al secolului trecut, studiile ebraistice de interes cultural, arheologic, filologic, istoric, literar sînt numeroase. Printre acestea, remarcabile sînt lucrările de *Arheologie biblică* ale lui Tarnavschi (1930) şi Halevy (1942) ; de un real interes literar sînt traducerile lui V. Radu şi Gala Galaction (a întregii literaturi biblice — 1939), sau prelucrarea în versuri a *Cîntării cîntărilor* (C. Moldovanu. 1908).

Un interes pentru cultura indiană apare în publicistica noastră („Foaia duminicii") încă din 1837, despre literatura indiană — din 1846 ; iar în mod special despre *Vede*, din 1846. Studii de popularizare a *Rig-Vedei*, *Mahabharatei* şi *Ramayanei* apar în „Convorbiri literare", în anul 1896, pentru ca în anul următor G. Coşbuc să-şi publice cunoscuta sa *Antologie sanscrită*, precum şi *Sacontala*, capodoperă larg difuzată la noi şi prin traducerea lui E. Camilar (1964). În 1907 apar (în „Convorbiri literare") părţi din *Panciatantra*, operă tradusă mai tîrziu integral din limba sanscrită (şi începută a fi publicată din 1932) de Th. Simenschi. Acelaşi sanscritolog publică într-o broşură un episod din *Mahabharata* (1937), operă publicată, într-o selecţie amplă, în traducerea lui A. Bakonski (1964). Un volum de poezii indiene (traduse de G. Stratulat) apare în 1915. Numeroase sînt traducerile din Tagore — de la cele făcute după o versiune occidentală (culegerea lui G. Ulieru, 1921) pînă la cele după versiunea în engleză făcută de însuşi Tagore (Vl. Bănăţeanu).

Scanned with OKEN Scanner

Relatări despre civilizaţia chineză apar la noi în „Curierul Românesc“ (1830), „Albina Românească“ (1838), „Gazeta Transilvaniei“ (1842) etc. — Mai puţin susţinut a fost interesul pentru literatura chineză — deşi V. Pogor traduce (în „Convorbiri literare“) cîteva *Versuri chinezeşti* încă în 1882. În afară de două poeme traduse de Gr. N. Lazu (1894), această preocupare se întrerupe, se pare, pînă la traducerile lui Al. T. Stamatiad (1932, publicate în volum în 1933) din Li Po, completate de acelaşi în antologia sa mai voluminoasă din 1939 (*Din flautul de jad*), pentru ca în zilele noastre preocuparea să fie reluată în culegerile lui E. Camilar şi A. Maniu. Nici una din aceste traduceri însă nu este după original. Un moment deosebit de remarcabil pentru difuzarea acestei literaturi la noi l-a constituit apariţia, în „Biblioteca pentru toţi“, a *Antologiei poeziei chineze clasice* (1963).

Mai slab susţinut şi mai tîrziu s-a manifestat interesul pentru literatura japoneză — deşi articole despre Japonia („Albina Românească“ etc.) apar încă din 1830 —. Din această literatură se traduc versuri în 1911 (în revista „Ramuri“), se traduc romane şi povestiri încă din 1913, pentru ca o acţiune de popularizare a culturii japoneze să întreprindă, din 1924, V. Timuş, bun cunoscător al limbii japoneze, cu concursul căruia Emil Manu a tradus în „Tribuna“ cîteva poezii în 1958. Merită menţionată şi antologia de poezie japoneză *Eşarfe de mătase*, alcătuită după texte în limba franceză de Al. T. Stamatiad (1940).

După un prim articol informativ despre *Literatura arăbească* („Curierul românesc“, 1829), literatura arabă a fost cunoscută din vechime cititorilor români prin *Halima*, titlu dat culegerii *O mie şi una de nopţi*. Primul manuscris românesc cunoscut datează din 1783 (după o ediţie grecească), traducere revăzută, prelucrată, adnotată şi publicată în patru volume în 1835—1838. În 1836, Ion Barac publică la Braşov o traducere după o versiune germană, în 8 volume. Această traducere o republică Em. Gîrleanu (2 vol., 1908), confruntînd-o cu celebra traducere a lui Mardrus, după ce în 1894, Gr. Ralet dăduse o versiune într-un volum după prima versiune apărută într-o limbă europeană (Galland, începutul secolului al XVIII-lea). Dintre prelucrările ulterioare, o menţiune specială merită cele făcute de Liviu Rebreanu şi de M. Sadoveanu, precum şi cele ale lui E. Camilar.

În privinţa literaturii persane trebuie amintită în primul rînd contribuţia lui T. Cipariu, care a adus din Orient sute de manuscrise persane şi arabe (deocamdată nestudiate decît în parte), inclusiv manuscrise cuprinzînd transcrieri vechi ale operelor marilor poeţi persani. Sporadic, articole despre poeţi persani încep să apară în periodicele noastre încă din 1846. O atenţie specială merită însă cele două volume ale lui Gr. N. Lazu:

Scanned with OKEN Scanner

451 traduceri libere și imitațiuni de poezii antice și moderne din Orient și Occident (1894), care — pe lîngă chineze, ebraice, arabe cuprind și traduceri din Saadi și 26 de poezii de Hafiz. Un mic volum de traduceri din Nizami este publicat în 1911. În 1906, Gh. Popescu-Ciocănel publică la Ploiești un volum de traduceri libere din Saadi, făcute din limba persană. În fine (după *Catrenele lui Omar Khayyam*, publicate în 1932 de Stamatiad), remarcăm traducerea din Saadi a lui G. Dan (1959), realizată cu concursul unui student iranian din București. Tot poetul George Dan a realizat o frumoasă antologie : *Poeți persani* (1963) — din care însă e regretabil că lipsește Nizami. „Ecouri ale poeziei persane pătrund și în literatura noastră prin Al. Macedonski care, în *Noapte de Decembrie*, reia o temă a lui Saadi, prin G. Coșbuc, care traduce satira adresată de Firdusi lui Mahmud Gaznavitul“ (T. Vianu).

În ultimii ani, orientalistica românească a căpătat un nou impuls prin secția respectivă din cadrul „Societății de științe istorice și filologice“, care publică buletinul *Studia et Acta Orientalia*. (Datele de mai sus ne-au fos în majoritate comunicate de M. Guboglu).

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura greacă* ★

1
ANTECEDENTE ISTORICE ŞI TRADIŢII CULTURALE
2
EPOCA HOMERICĂ
3
PROBLEMA HOMERICĂ, FONDUL POPULAR AL EPOPEILOR
4
„ILIADA"
5
„ODISEEA"
6
VALOAREA ŞI SEMNIFICAŢIA POEMELOR HOMERICE
7
HESIOD

TRAGEDIA GREACĂ. ESCHIL
9
SOFOCLE
10
EURIPIDE
11
COMEDIA GREACĂ. ARISTOFAN
12
DIRECŢIILE LIRICII GRECEŞTI
13
MOMENTELE IMPORTANTE ALE PROZEI
14
TEORIA LITERARĂ : PLATON ŞI ARISTOTEL
15
SATIRA ŞI FABULA
16
LITERATURA GREACĂ ÎN ROMÂNIA

Antecedente istorice şi tradiţii culturale 1

Pe la începutul mileniului al II-lea î.e.n., cînd din nord au început să coboare în peninsula grecească, ocupînd-o, neamuri de ionieni, aheieni şi dorieni, în insula Creta era în plină strălucire o civilizaţie creată de negustori şi meşteşugari, locuind în tîrguri şi oraşe, într-o orînduire politică în care puterea era în mîinile unei aristocraţii tribale. Către mijlocul

Scanned with OKEN Scanner

acestui mileniu războinicii aheieni invadează Creta, distrug operele acestei civilizații, dar în același timp îi preiau multe elemente. Divinități feminine, ceremonii religioase, jocuri ceremoniale și profane, spectacole muzicale și coregrafice, motive de artă decorativă, vor intra în patrimoniul culturii grecești de mai tîrziu.

Aspectul, de pildă, atît de original al civilizației cretane, și anume gustul concursurilor gimnastice și muzicale ce făceau parte din manifestările prilejuite de marile sărbători, îl vom regăsi dezvoltat în cultura greacă. Scenele figurate în monumentele de artă cretană lasă să se presupună existența unei vieți de curte, în cadrul căreia cîntăreții celebrează faptele războinicilor. Anumite reminiscențe din viața cretană se percep și în detaliile poemelor homerice : palatul cretan al lui Minos, de exemplu, cu sălile somptuoase și cu grădinile sale bogate pare a fi servit de model palatului imaginar al lui Alcinous. La baza primelor manifestări ale culturii grecești — printre care sînt și poemele homerice — stă o bogată tradiție culturală, creată în urma intenselor legături stabilite din cele mai vechi timpuri între popoarele din jurul bazinului răsăritean al Mediteranei. De aceea, formula „miracolul grec", aplicată primelor capodopere ale culturii grecești, este gratuită.

2 *Epoca homerică*

Poemele homerice dau indicații de primă importanță asupra formelor celor mai vechi de organizare social-politică a grecilor, începînd de la forma comunității de trib și pînă la „polis".

Societatea grecească era organizată la început în ginți, fratrii, triburi și neamuri. Orînduirea gentilică era caracterizată printr-un regim democratic. În acest regim, asupra problemelor comunității decidea adunarea poporului sau adunarea bătrînilor — fapt atestat în *Iliada* (II, 52—53, 94—101) sau în *Odiseea* (II, 8—11, 14—18). În timp de război, ginții își alegeau un „basileu", conducător militar cu drepturi determinate și limitate — al cărui tip homeric este bătrînul Nestor.

Dar dezvoltarea forțelor de producție are drept consecință formarea unui grup de conducători militari și separarea lor treptată de masa comunității. Ginta patriarhală intră în faza de descompunere și începe faza „democrației militare", cu apariția unei aristocrații militare și a proprietății private a acesteia asupra pămîntului și vitelor, aristiocrație care ob-

Scanned with OKEN Scanner

ţine privilegii speciale şi bogăţii — situaţie specificată în *Iliada* (XII, 307—311 ; II, 225—231 ; XVIII 541 etc.).

Munca agricolă este grea, dar nu disprețuită ; Ulise ţine să-şi arate iscusinţa nu numai în lupte, ci şi în munci agricole. În schimb, basileii încep să se preocupe tot mai mult nu de război, ci de comerţ. Apoi, basileul — la început conducător asistat de adunarea poporului — devine conducător unic, manifestînd aplicaţii spre tiranie, iar prerogativele adunării bătrînilor sînt păstrate doar formal. Un asemenea basileu vorbeşte astfel în *Odiseea* (VIII) :

„Voi, sfetnici şi fruntaşi ai ţării mele,
Luaţi aminte tot ce vă voi spune,
Să ştiţi care mi-e voia şi porunca !“

Nu numai organizarea politică, ci şi evoluţia condiţiilor economice şi sociale este reflectată în poemele homerice.

Astfel sînt indicaţiile privind practicile comerciale înainte de apariţia monedei, schimbul primitiv în natură sau schimbul pe baza evaluării în capete de animale (*Iliada,* VII, 470—2 ; VI, 234—6). În *Odiseea* (XVIII) vedem că, în urma concentrării pămîntului în mîinile aristocraţiei militare, poporul ajunge în sărăcie :

„Nu se poate
Să înfrînez şi să ascund în mine
Cumplita foame blestemată, care
Amar mai chinuieşte biata lume,
Că pentru ea corăbii se-narmează
Şi mări străbat, şi-aduc nenorocire“.

Totodată, într-o perioadă ulterioară (reflectată în *Odiseea,* XV şi XVIII), ţăranii migrează la oraşe, devin meşteşugari sau zilieri, cerşetoria şi vagabondajul sporesc.

Destrămarea orînduirii gentilice a grecilor, formarea proprietăţii private, apariţia claselor şi a statului sînt legate de apariţia sclavajului.

Vedem în poemele homerice atît sclavia domestică, prima etapă a muncii sclavagiste (alături de sclavii lor, Nausica spală rufe, Penelopa ţese, Ulise ară), cît şi cea de-a doua, cînd sclavul devine o simplă unealtă. Raporturile patriarhale de la început dintre stăpîni şi sclavi (cînd aceştia locuiesc, lucrează, mănîncă şi dorm împreună : *Odiseea,* XVI) încep să dispară, deosebirile dintre sclavi şi oamenii liberi se accentuează tot mai mult. Conflictele se declară nu numai între sclavi şi proprietarii lor, ci şi între popor şi

Scanned with OKEN Scanner

basilei. Sentimentele poporului, ale ostaşilor de rînd faţă de basilei, sînt exprimate de pildă în cuvintele de revoltă pe care Tersit le adresează basileului Agamemnon (*Iliada*, II, 218 şi urm.) :

„Ce tot te jălui şi ce vrei, născutule tu din Atreus ?
Corturi ai pline de-aramă şi ai tu la tine prin corturi
Multe şi-alese femei, care noi ţi le dăm după pradă
Ţie-naintea oricui, dacă noi cucerim o cetate.
Ori mai duci lipsă de aur, comoara cu care te-mbie
Vr-un bogătaş de la Troia, voind să-şi răscumpere fiul
Care în lanţuri de mine-i adus sau de altul de-ai noştri ?
Ori îţi mai trebuie vreo tinerică s-o ţii pentru tine
Colea deoparte, s-o tot drăgosteşti ? — Dar nu se cuvine
Tu, căpitanul, să-i duci pe bieţii ahei la pieire.
Oameni molii şi de-ocară ! Muieri, nu bărbaţi din Ahaia !

Cea de-a treia fază a societăţii homerice aduce procesul de descompunere a democraţiei militare. Se consolidează proprietatea privată şi munca sclavagistă, iar pentru menţinerea acestora, în mai multe părţi din Grecia ia naştere statul sclavagist, sub forma de oraş-cetate, „polis“, — formă favorizată şi de extinderea comerţului maritim, şi de perfecţionarea armelor, şi de relieful muntos al ţării. Dezvoltarea meşteşugurilor independente a dus la intensificarea schimburilor comerciale şi, prin aceasta, la accentuarea diferenţierii sociale.

Religia grecilor este în foarte strînsă legătură cu creaţia folclorică, dogmele ei nu capătă formularea rigidă a celor creştine de pildă, iar imaginaţia populară a creat în cadrul acestei viziuni religioase o lume de zei asemănători oamenilor. Această umanizare progresivă a mitologiei — s-ar putea spune chiar laicizare — a dat religiei greceşti un caracter poetic deosebit, constituind-o într-o inepuizabilă sursă de inspiraţie pentru poeţi şi artişti, atît pentru cei antici cît şi pentru cei moderni.

3 *Problema homerică, fondul popular al epopeilor*

Discuţiile în jurul poemelor homerice şi al autorului lor au început încă din antichitate, continuîndu-se mai bine de două mii de ani, pentru ca astăzi să se ajungă la anumite concluzii în general acceptate.

Poemele eroice s-au format din cîntece populare foarte vechi, din legende mitologice şi povestiri despre eroi. Unele cîntece eroice relatau

Scanned with OKEN Scanner

evenimentele reale, adăugîndu-li-se și descrieri de lupte și de călătorii. Printre aceste evenimente reale figurează și momente din luptele duse de aheieni împotriva bogatului oraș-cetate Ilion (Troia), important centru comercial de pe coasta apuseană a Asiei Mici. N-a fost un singur „război troian"; în primele două decade ale secolului al XII-lea, Troia a fost de unsprezece ori distrusă și tot de atîtea ori reclădită. Dar, chiar și în cîntecele „ciclului troian" au fost amestecate amintiri ale unor evenimente anterioare și imagini ale unui mod de viață de dinaintea venirii aheienilor în peninsulă.

Aceste cîntece populare cu caracter epic-eroic circulau în masa poporului, transmise fiind din loc în loc și din generație în generație de recitatori ambulanți, „rapsozii".

O dată cu constituireaunei clase aristocratice, această masă de cîntece populare a fost utilizată de „aezi", cîntăreți de curte care prelucrează materialul epic în compoziții ample, unitare, armonios organizate, pe care le recită cu acompaniament de instrumente în fața curților aristocratice. Din considerente de ordin artistic, în aceste compilații ale materialului popular aezii au exagerat sau au actualizat unele fapte povestite, iar pe altele, dimpotrivă, le-au diminuat sau le-au arhaizat. În același timp, din considerente determinate de concepțiile, idealurile, gusturile clasei aristocrate la curțile cărora erau recitate poemele în noua lor formă, aezii au acomodat detaliile sau aprecierea faptelor povestite potrivit exigențelor și opticii aristocratice. De aceea, de pildă, episodul ostașului revoltat Tersit va apărea în epopee aspru blamat pentru îndrăzneala acestui „flecar", cum este numit Tersit.

Fondul popular însă al poemelor homerice rămîne evident. Ele reflectă complexitatea vieții poporului grec, obiceiurile și credințele lui, sentimentele și concepțiile sale de viață, eforturile și luptele sale pentru dreptate și prosperitate, — totul exprimat cu simplitate, sobrietate și profunzime; încît în afară de înalta lor valoare artistică, aceste poeme constituie și cel mai autentic, mai amplu și mai prețios documentar asupra vieții materiale și spirituale a poporului grec din cele mai vechi timpuri.

Desigur că, începînd din secolul al IX-lea î.e.n, au existat mai multe asemenea ample compoziții epopeice. Ni s-au păstrat însă numai două din acest secol, datorate aedului **Homer,** despre viața căruia însă nu știm aproape nimic sigur.

Mai tîrziu s-au exprimat îndoieli asupra existenței reale a lui Homer, asupra elaborării epopeilor de către un singur poet, apoi asupra faptului

Scanned with OKEN Scanner

că Homer ar fi autorul ambelor epopei *Iliada* și *Odiseea*. Astăzi, aceste îndoieli au fost părăsite de marea majoritate a specialiștilor, căci perfect armonioasa compoziție logică și artistică a epopeilor pesupune elaborarea de către un singur geniu poetic, iar diferența generală dintre ele este explicabilă prin deosebirea impusă de subiectele lor diferite, de stadiile de civilizație și sferele de preocupări pe care ele le oglindesc, precum și de geniul poetului, care a știut ca — potrivit subiectului respectiv — în prima epopee să insiste asupra arhaizării detaliilor de viață materială, concepțiilor, stilului, iar în a doua să le actualizeze, să le modernizeze.

„Iliada"

Rivalitatea economică dintre triburile aheiene și cele eoliene din ținutul Troadei a provocat îndelungatul război troian. Un episod (pe jumătate istoric, pe jumătate legendar) din acest război stă la baza *Iliadei*. Limitarea la un singur episod semnificativ lipsește epopeea de posibilitatea de a da o reprezentare amplă a acestui război, în schimb dă mai multă intensitate acțiunii și un caracter dramatic de mare efect întregii narațiuni astfel concentrate.

În al zecelea an al războiului intervine cearta dintre comandantul suprem Agamemnon și basileul Ahile. Acesta din urmă, — eroul principal al poemului — se retrage din luptă pînă cînd Agamemnon îi va da satisfacție. Retragerea lui Ahile și a oastei sale are consecințe dezastruoase pentru aheieni. Comandanții rămași, oricît ar fi ei de viteji (cum sînt Aiax sau Diomede), nu pot face față situației create de atacul troienilor, conduși de Hector, fiul regelui Troiei, Priam. Ahile (figură care, prezent sau absent de pe scenă, domină tot timpul evenimentele și le determină evoluția) urmărește îndurerat de la distanță înfrîngerile aheienilor săi, dar nu poate interveni, legat fiind de jurămîntul ce-l făcuse. Îl trimite însă în luptă pe bunul său prieten Patrocle, care îi respinge pe troieni, dar cade ucis de Hector. Moartea iubitului său prieten îl duce pe Ahile la disperatul gînd al sinuciderii. Durerea pierderii prietenului și perspectiva dezastrului a lor săi însă îi dau puterea de a uita jignirea adusă de Agamemnon. Intră în luptă, îl ucide pe Hector sub privirile soției aces-

Scanned with OKEN Scanner

tuia, Andromaca, și îl înmormîntează pe Patrocle. În timpul nopții, Priam, regele Troiei, vine să-i ceară trupul fiului său Hector. Ahile, mișcat, i-l dă, și epopeea se încheie cu funeraliile eroului troian.

Iliada este poemul care elogiază tinerețea, curajul, forța, onoarea și gloria, — virtuțile supreme spre care aspira grecul epocii homerice. Dar pe lîngă aceste valori, sentimentul de demnitate umană, de prietenie sau spiritul de sacrificiu sînt, de asemenea, insistent prezentate, în opoziție cu orgoliul și cupiditatea conducătorilor militari, cu egoismul, trufia și uneori lașitatea acestora.

Unitatea fundamentală artistică și de interes a epopeii este dată de tema operei, enunțată chiar în primele două versuri de invocație cu care începe poemul :

„Cîntă, zeiță, mînia ce-aprinse pe Ahil Peleianul,
Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse".

Epopeea este construită pe acest motiv central și întreaga acțiune se desfășoară în funcție de acest fapt de ordin moral. Mînia lui Ahile este ideea dominantă a poemului și întreaga acțiune a *Iliadei* arată cum se naște, cum evoluează, ce consecințe provoacă, cum se stinge și ce urmări are potolirea acestui sentiment. Epopeea deci nu este o simplă povestire a unor fapte războinice, ci acestea sînt subordonate unei situații morale. Acesta este un prim caracter umanist al său. „Pe fondul însîngerat al luptelor intermitente, ceea ce se desprinde din paginile inspirate e drama unui destin individual amplificată pînă la proporțiile dramei omenești îndeobște" (D. M. Pippidi).

Această idee morală ordonează întreaga narațiune, determină arhitectura poemului și totodată ritmul povestirii. Există însă în cadrul acestei unități o mare varietate — de episoade, de sentimente, de alternanță între planurile real și imaginar, și chiar de stil. Măreția alternează cu simplitatea, scenele de cruzime cu cele de duioșie, realismul cel mai aspru cu elementele miraculoase.

După lungi scene de luptă și de masacru, imaginația cititorului se odihnește contemplînd un mic tablou din natură, plastic evocat, sau asupra amplelor descrieri ale unor obiceiuri, ca în scena funeraliilor lui Patrocle. Altă dată, după scene zugrăvind ororile războiului urmează scene ca cea a vizitei lui Nestor la Ecuba, sau altele de caldă umanitate, cum sînt cele în care apare părintele Priam sau soția Andromaca. Această nesfîrșită varietate relaxează atenția și reîmprospătează mereu interesul lecturii.

Scanned with OKEN Scanner

Homer are o viziune netă și clară a oamenilor și faptelor lor. Nimic esențial nu scapă poetului, iar faptele sînt simplificate pînă la liniile principale. Nici un poet al lumii nu l-a depășit pe Homer în forma artistică de individualizare a personajelor și de zugrăvire a vieții sociale, neglijind tot ce este amănunt inutil. Acest fapt dă pregnanță, conciziune și forță *Iliadei*. Homer manifestă și o imaginație puternică, și o sensibilitate profundă, dar în primul rînd o perfectă stăpînire de sine, un simț al măsurii și o luciditate desăvîrșită, care — cu toată înțelegerea arătată și aspectelor vieții intime a omului — nu-i îngăduie să se lase condus de un impuls sentimental, ci numai de gîndire. Acest fapt conferă capodoperei sale calități de echilibrată construcție rațională, obiectivitate în atitudine, realism în prezentarea vieții sau oamenilor și impersonalitate, în sensul că poetul nu vorbește niciodată despre el și nu intervine cu aprecieri ostentative, subiective.

Prima impresie pe care o lasă cititorului lectura *Iliadei* este grandoarea. Nu e vorba de aerul solemn al poemei, creat de fraza pompoasă, de arhaisme cu caracter nobil, de expresii rare, de formule convenționale, ci de grandoarea autentică rezultînd din faptul că poetul își plasează eroii în perspectiva unui ideal moral, idealul de bărbăție, forță, glorie etc., caracteristic epocii. Totuși, această grandoare nu este monotonă, pentru că nu este continuă : Homer, care are o adîncă înțelegere și pentru slăbiciunile omenești, le notează adesea. Eroii cei mai viteji (Diomede, Aiax etc.) își au momentele lor de ezitare, uneori le este frică, alteori chiar vor să fugă de pe cîmpul de luptă. Observarea acestor aspecte de slăbiciune în ansamblul unei acțiuni eminamente eroice contribuie la crearea cadrului general de realism uman — una din marile calități ale capodoperei homerice.

Același realism apare în forța descriptivă a scenelor de mase. Astfel, este transcrisă spaima troienilor în retragere, urmăriți de aheieni, într-un pasaj care se încheie cu o foarte sugestivă comparație (XI, 172—7) :

„Tot mai fugeau ei pe cîmp întocmai cum fuge-o cireadă
Care se-mprăștie toată cînd noaptea se furișă leul ;
Dar cîte o vită rămasă-napoi își găsește pieirea ;
Fiara-i sfîșie grumazul cu zdravenii colți și pe urmă
Sîngele-i soarbe și-nfulecă toate ale ei măruntaie ;
Tocmai așa-i urmărea pe troieni și Atrid Agamemnon“.

Descrierea homerică în *Iliada* este esențialmente narativă, scurtă, precisă, viguroasă. Dar și aici se manifestă tactul compozițional al poetului și umana sa sensibilitate. De aceea, adeseori scenele de masacru sînt întrerupte de

Scanned with OKEN Scanner

momente de emoţională sensibilitate. Astfel este momentul morţii troianului Ifidamas (XI, 240—6), cînd Agamemnon :

„Sabia-n ceafă-i înfige şi curmă tăria dintr-însul,
Cade pe loc Ifidamas, somn greu ca de plumb îl cuprinde.
Bietul, pe ai săi străjuind şi departe fiind de femeia
Cea leguită, -nainte ca el mulţumirea să-i vadă
Pentru bogata lui zestre ce-i dete, o sută de tauri,
Şi-i jurui înc-o mie de oi şi de capre din turme
Nenumărate ce-avea la păşuni. Il ucise Agamemnon . . .“

Prin aceasta, Homer, asociind inspiraţiei eroice vibraţiile cele mai intime ale inimii omeneşti, fundamentează o condiţie ce va fi respectată de-a lungul veacurilor de poemul eroic european.

Potrivit concepţiilor timpului, viaţa omenească este rînduită de voinţa zeilor. În poemele homerice, zeii apar des, aşa cum i-a creat imaginaţia poporului : asemenea oamenilor, cu pasiuni şi patimi, cu intrigi şi certuri, cu dorinţe de răzbunare şi cu aventuri galante, iubind onorurile, bogăţia, ospeţele şi alte plăceri. Prezenţa lor însă în *Iliada,* precum şi felul în care ei apar aici, au importante consecinţe de ordin artistic. Zeii apar în postura de zei naţionali, legaţi de interesele poporului grec, fapt care dă gravitate luptelor acestui popor. Apoi, ei se amestecă tot timpul printre personajele umane, se asociază intereselor eroilor sau îi persecută, ceea ce dă eroilor un aer de măreţie, proiectat asupra lor de însăşi măreţia divinităţilor respective. Împărţiţi fiind, în fine, între ei în două tabere distincte, prezenţa şi acţiunile zeilor — dublînd oarecum acţiunile celor două tabere omeneşti — înalţă înseşi luptele dintre aheieni şi troieni pe un plan aproape de solemnitate.

Un mare merit al lui Homer, apreciat încă de Aristotel, este deosebita sa capacitate de a crea personaje care comunică imediat cititorului senzaţia de viaţă. Fiecare personaj devine o individualitate puternic reliefată, dar nu numai prin evidenţierea trăsăturii dominante de caracter, ci şi prin redarea complexă a caracterului său. Această forţă de individualizare este cu atît mai demnă de remarcat cu cît majoritatea eroilor sînt luptători curajoşi — trăsătură generală pe care poetul ştie s-o nuanţeze : Ajax duce curajul pînă la încăpăţînare ; Diomede este un curajos entuziast (Homer îl compară cu un torent de primăvară), îndrăznind să lupte chiar cu zeii ; Hector reprezintă eroul ideal, curajul dublat de o noblete sufletească şi de devotament pentru ai săi ; Ahile este însăşi presonificarea tinereţii

Scanned with OKEN Scanner

eroice, în stare de cruzime ca și de cea mai gingașă duioșie. În prezența nenorocitului părinte doborît de durerea morții fiului său, în prezența lui Priam care îi sărută mîna, cerîndu-i trupul lui Hector, Ahile este neașteptat de sensibil (XXIV, v. 495—501) :

„Teme-te, Ahile, de zei, și de mine te-ndură, amintindu-ți
C-ai și tu tată bătrîn. Ba eu sînt mai vrednic de milă,
M-am biruit, și făcut-am ce n-a făcut nimeni pe lume,
Mîna ce crud îmi ucise feciorul am dus-o la gură.
Zise, și-un dor de părinte și-o jale-i stîrni lui Ahile :
El pe moșneag apucîndu-l de mînă domol îl împinse
Și se porniră pe plîns amîndoi . . .“

Aceste personaje, ca și multe altele din poem, erau desigur caracterizate și în cîntecele pe care Homer le-a folosit la alcătuirea epopeii sale — dar numai prin indicații extrem de sumare, reduse la o simplă formulă („bătrînul Nestor“, „iscusitul Ulise“, „Ahile cel iute de picior“ etc.). Homer însă le-a dezvoltat caracterul, dîndu-le realitatea artistică.

Totuși, Homer nu întîrzie să-și portretizeze descriptiv, declarativ, personajele. Nu vom întîlni în *Iliada* o pagină dedicată unui „portret“. Caracterele eroilor se constituie însă progresiv, prin notații asupra originii sau trecutului lor, prin aluziile sau referințele altor personaje, prin natura faptelor lor sau prin ideile și forma de exprimare a discursurilor lor.

Aceste discursuri nu au exclusiv rol de simplu ornament al narațiunii, căci cei ce vorbesc nu țin să demonstreze logic ceea ce vor să exprime, nu țin să combată argumente sau să aducă contraargumente, ci țin să-și impună voința. Nu argumente vor să impună, ci autoritatea lor personală. Scurte, hotărîte, neglijind demonstrația, aceste discursuri capătă valoare artistică prin pasiunea cu care personajele afirmă ceea ce afirmă, — în felul acesta ele contribuind la completarea portretului moral al personajului, la o intensificare mai dramatică a conflictelor și la o stabilire mai clară, mai precisă, mai patetică a pozițiilor lor.

Stilul de mare varietate și suplețe al *Iliadei* este adaptat diferitelor situații. Potrivit momentelor narațiunii, stilul este pompos sau simplu, amplu sau concis, duios sau nervos, dur sau gingaș. Cu totul remarcabilă este comparația homerică. Această comparație are un caracter descriptiv. La Homer, funcția comparației este aceea de a plasticiza o idee, un fapt, o si-

Scanned with OKEN Scanner

tuație, un sentiment, dar aceasta se realizează printr-o neobișnuită amploare dată primului termen al comparației. Un exemplu :

„Cum în coclaur de munte un vier neînfrînt și sălbatec,
E încolțit de un leu și se-nhață amîndoi cu dîrzie
Pentru prearul izvor din care ei vor să se-adape,
Pînă ce leul răstoarnă mistrețul ce grohăie-ntr-una,
Tocmai așa pe viteaz, după atîtea isprăvi ce făcuse,
L-a prăbușit la pămînt priamidul, cu arma răzbindu-l".

În primul termen al comparației descriptive Homer schițează o imagine din lumea animalelor, o scenă de vînătoare, un episod de viață cîmpenească, sau, cu o fineță de mare efect poetic, un aspect din natură :

„Ca o mlădiță de verde măslin care-i bine-ngrijită,
Singură-n loc osebit, unde șuruie ape destule,
Și legănată de line-adieri de tot felul se-nalță
Mîndră, -mbrăcată-n podoaba ei verde și-n florile-i albe ;
Dar de năpraznă venind viforniță înfricoșată,
Din rădăcină o smulge pe loc și-o culcă pe glie ;
Astfel doboară Atrid pe Euforb . . ."

„Odiseea"

Dacă *Iliada* este epopeea timpurilor eroice vechi, de invazii și cuceriri, *Odiseea* este epopeea unei epoci mai noi, care începe să se afirme prin secolul al IX-lea, caracterizată prin perfecționarea navigației și desfășurarea comerțului maritim al grecilor.

La această dată grecii au învățat meșteșugul construirii corăbiilor de la cretani. Clasa nou formată — a conducătorilor militari, a proprietarilor de pămînturi și de sclavi — va susține comerțul maritim, în vederea găsirii de noi pămînturi, de metale necesare armelor și uneltelor, sau de articole de lux — aur, mirodenii, țesături scumpe. Vîslașii erau recrutați dintre sclavi, dar și dintre țăranii sărăciți, fenomenul sărăcirii poporului fiind în repetate rînduri consemnat în capodopera acestei perioade.

Într-un anumit sens, *Odiseea* este istoria poetică a cuceririi mărilor de către greci. Este o continuare și o completare a *Iliadei,* pe care însă nu o egalează nici ca valoare morală, nici ca formă dramatică.

După terminarea războiului troian, Ulise-Odiseu, persecutat de zeul mărilor, rătăcește pe mări fără să izbutească să ajungă

acasă, în Itaca. În timp ce, acolo, soția sa Penelopa îl așteaptă asaltată de pețitori, iar fiul său Telemac caută să afle vești despre el, Ulise părăsește insula nimfei Calipso. Pe drum, o furtună îl aruncă pe insula feacilor. La curtea regelui acestora, foarte bine primit, eroul își povestește aventurile. Cu ajutorul lor ajunge în Itaca, fără să fie recunoscut decît într-un tîrziu — și după mai multe dovezi — de Penelopa. Cu ajutorul lui Telemac îi învinge pe pețitori și își reia regatul.

În locul învolburatei încleștări războinice a unui neam întreg, din *Iliada*, în *Odiseea* găsim drama familiară a navigatorului rătăcit. În prima epopee vedem desfășurarea amplă a unei imense forțe eroice, în care sînt angajate numeroase figuri de prim plan, în timp ce în a doua atenția cititorului este sedusă de narațiuni fantastice plasate într-un cadru de poveste și absorbită aproape exclusiv de figura lui Ulise.

Personificare a dorinței grecilor de a cunoaște și stăpîni pămînturi noi, Ulise este animat de o pasiune mai puțin tumultoasă decît Ahile. Pînă în cele din urmă reușește să-și realizeze dorința pentru că este curajos și îndemînatic, tenace și abil, chiar șiret cînd este nevoie. Reprezentînd pentru oamenii epocii sale idealul omului practic și activ, Ulise reușește, întruchipînd astfel însuși triumful rațiunii și al perseverenței, triumful omului. Aceasta face ca ansamblul de fapte petrecute în jurul său (fapte care nu au în ele însele nimic grandios-uman) să se ridice, deși sînt fapte uneori mărunte, strict intime, de fiecare zi, pînă la nivelul măreției epice. Aceasta face, de asemenea, ca Ulise să capete o înaltă valoare morală și poetică ; să capete — singurul personaj din întregul poem — o adevărată grandoare epică. Alături de el, Penelopa este realizată ca o eroină de o frumusețe lirică, duios simbol al fidelității conjugale.

Ca și cealaltă epoee homerică, *Odiseea* este construită pe motivul unei situații morale : dorul de casă al pribeagului urgisit. Structura poemului însă, natura personajelor, a acțiunii, a conflictelor, a stilului, totul deosebește cele două epopei. Caracterizînd cele două poeme homerice, autorul anonim al *Tratatului despre sublim* (sec. I. e.n.) remarcă :

„În *Odiseea* am putea să-l comparăm pe Homer cu soarele la asfințit care își păstrează măreția, dar e fără putere. Într-adevăr, el nu mai păstrează un ton la fel cu cel din poemul despre Ilion, nici înălțimea de stil mereu susținută și fără căderi, nici aceeași mulțime de pasiuni, nici vioiciunea și vigoarea ca în discursurile care îndeamnă la fapte, nici bogăția de imagini luate din lumea lucrurilor adevărate ; în *Odiseea* totul redu-

Scanned with OKEN Scanner

cîndu-se la basm și la povestirea unor lucruri de necrezut, vedem că măreția scade, întocmai cum oceanul se retrage în sine și-și lasă țărmurile goale".

Momentele acțiunii din *Odiseea* sînt mai puțin legate între ele decît erau în *Iliada*. De asemenea, sînt mai puțin reprezentative pentru aspectele mari, grave, decisive ale existenței omenești, ceea ce înseamnă că însăși valoarea și semnificația lor morală se situează pe un plan mai jos. În fine, aceste momente ale acțiunii au o densitate mai redusă. Cele 15 000 de versuri ale *Iliadei* povestesc fapte petrecute într-un spațiu de timp de aproximativ 5 zile și ritmul acțiunii este grăbit, — cîtă vreme cele 12 000 de versuri ale Odiseei relatează, într-un ritm degajat și chiar lent, evenimente petrecute de-a lungul a 30 de zile, fără să mai socotim povestirea episoadelor petrecute mai înainte.

Odiseea nu atinge nivelul *Iliadei* nici prin varietatea episoadelor, sentimentelor sau tonului. În special în a doua parte a poemului nu vom găsi acea continuă alternanță de scene, ton etc. din prima epopee homerică. În general, momentele de intens dramatism pe care le-am găsit în *Iliada* sînt mult mai rare aici. Reprezentarea unei acțiuni este de obicei înlocuită în *Odiseea* prin povestirea de către un personaj a acțiunii respective.

Odiseea este inferioară *Iliadei* nu numai sub raportul dramatismului, ci și al măreției epice. Scenele de amploare, scenele puternice sînt mult mai rare aici. Doar două scene — descrierea furtunii din cîntul V și masacrul pețitorilor din cîntul XXII — au o măreție comparabilă celei a primului poem homeric. Dar, chiar în scena furtunii, poetul nu este preocupat de zugrăvirea spectacolului mării biciuite de dezlănțuirea stihiilor, cît de analiza detaliată și cu gradații subtile a stărilor sufletești prin care trece naufragiatul Ulise.

Această preocupare însă de stăruitoare și subtilă analiză psihologică lipsește în *Iliada*. Și această notă nu este singurul lucru nou pe care îl aduce a doua poemă homerică.

Diverse părți ale *Odiseei* nu se contopesc într-un tot armonios ca în *Iliada*, în schimb povestirea este condusă în mod desăvîrșit, iar interesul dramatic al acestei povestiri crește într-un ritm progresiv. De asemenea, nu s-ar putea spune că *Odiseea* este lipsită de grandoare — dar această grandoare este mai calmă și mai uniformă decît în primul poem, plasîndu-se în planul imaginarului.

Valoarea artistică a *Odiseei* este de alt ordin decît aceea a *Iliadei*.

Dintru început, Homer nu pare că ține să istorisească fapte petrecute realmente. Intenția lui pare a fi acum să stîrnească mai degrabă curiozita-

Scanned with OKEN Scanner

tea cititorului decît să-i provoace emoţia admiraţiei marilor idealuri umane. Dintru început, el îşi consideră subiectul celei de-a doua epopei ca fiind o simplă materie de poveste. *Odiseea* — mai ales în cînturile în care Ulise îşi povesteşte aventurile — deschide drum larg fanteziei. Decorul vast al mării nesfîrşite, noutatea şi pitorescul ţinuturilor descrise, farmecul pe care îl exercită necunoscutul — totul e de natură a seduce imaginaţia cititorului. Viziuni fantastice, cu ciclopi antropofagi, cu sirene primejdioase, cu monştri marini, cu sinistra împărăţie a morţilor, pe de altă parte insule cu nimfe, ţări cu oameni fericiţi, cetăţi cu ospeţe, cîntece şi dansuri — toate acestea transpun subiectul în planul basmului. Sub acest raport, *Odiseea* pune din plin la contribuţie imensul material de mituri, povestiri, legende şi tradiţii create de imaginaţia vechilor popoare de pe ţărmurile răsăritene ale Mediteranei.

Elementele miraculoase abundă la tot pasul. Trebuie remarcat însă că, adeseori, fiinţele miraculoase sînt tratate în lumina adevărului uman. Un exemplu ni-l oferă ciclopul Polifem, care, ca născocire a fanteziei, impresionează imaginaţia cititorului ; în acelaşi timp însă, prin reacţiile sale umane cu care îl înzestrează poetul, ciclopul reţine interesul lectorului întocmai ca un personaj pur uman.

O altă remarcabilă notă diferenţială a Odiseei se referă la prezenţa zeităţilor. Acelaşi cunoscut fond mitologic îl regăsim şi aici ; dar zeii nu se mai află acum împărţiţi în două tabere angajate într-un conflict hotărît, pentru că nici publicul căruia i se adresează *Odiseea* nu mai este publicul cu obiceiuri şi idealuri războinice din vremurile *Iliadei*. Apoi, zeii nu sînt puşi acum să intervină în ocazii mari, demne de forţa şi grandoarea lor ; s-ar putea chiar spune că ei încep să fie utilizaţi în organizarea povestirii ca un simplu resort epic. În orice caz, în epoca mai nouă pe care o reflectă *Odiseea*, religia greacă nu pare a avea gravitatea şi solemnitatea de dinainte, ci mai degrabă a devenit — sau e pe cale să devină — un fundal decorativ de efect, pentru că şi sentimentul religios a mai scăzut.

Ceea ce aduce mai ales nou *Odiseea* este fineţea povestirii, naturaleţea scenelor de viaţă obişnuită, prezentarea în termeni familiari a moravurilor, descrierea oamenilor şi lucrurilor prin aspecte şi trăsături de detaliu exact notate. Astfel, de pildă, cînd Ulise ajunge la porcarul Eumeu, gospodăria acestuia este descrisă în culori de un realism familiar :

„Îl nimeri-n pridvorul lui, de unde
Durase el ogradă-mprejmuită
Cu zid înalt, rotată, mîndră, mare
Pe loc învederat. După plecarea

Scanned with OKEN Scanner

Stăpînului și fără de-ajutorul
Lui moș Laerte și-al stăpînei sale,
Cu gard de spini, cu steiuri mari de piatră
El staulu-și făcu, bătu în juru-i
Pari mulți și deși, tăiați frumos din miezul
Stejarului, și-nchipui cotețe
Douăsprezece-n staul lîng-olaltă,
Culcușuri pentru porci, și-n tot cotețul
S-adăposteau cîte cincizeci de scroafe
Cu godăcei . . .
. . . Pe lîngă turmă
Vegheau mereu ca niște fiare patru
Zăvozi care-i crescuse Eumeu, porcarul,
Mai mare-ntre păstori. Acuma dînsul
Se încălța croind frumoasă piele
De bou. Ceilalți ai lui trei oameni
Plecaseră care-ncotro cu turma".

Prin aceasta, *Odiseea* aduce în literatură poezia vieții banale, familiale, de fiecare zi.

În aceste condiții, nici personajele nu vor avea vigurosul relief din *Iliada*, nefiind nici puse în situații hotărîtoare pentru existența lor — cu cîteva mici excepții, dintre care în primul rînd Ulise. Trăsăturile de caracter ale personajelor, trăsăturile lor individuale, se diluează în coloritul reprezentării generale a moravurilor colectivității lor.

Acesta este cazul unor personaje ca regele Alcinou și fiica sa Nausica, figuri organic integrate în condițiile și atmosfera țării lor. Țara feacilor este imaginea idealizată a belșugului și fericirii, insula în care oamenii s-au păstrat curați în gînduri și fapte, țara în care domnește bogăția, generozitatea, virtutea, frumusețea, cîntecul, veselia. Episodul feacilor reprezintă visul lumii și societății ideale, imaginea ideală a înțelepciunii și fericirii, întruchiparea „vîrstei de aur" a omenirii. Țara feacilor este poate cea dintîi reprezentare literară a unei societăți ideale pentru mentalitatea și aspirațiile contemporanilor, prima „utopie" din lungul șir de utopii sociale pe care aspirațiile oamenilor le vor opune realității.

Stilul de exprimare al *Odiseei* are mai puțină pompă, mai puțină energie și mai puțină strălucire decît al *Iliadei*. Vocabularul este mai modern și ales de preferință din registrul vorbirii curente și al vieții zilnice. Ten-

Scanned with OKEN Scanner

dința spre exprimare lirică este mai evidentă — și adeseori vom găsi astfel de versuri :

„Cînd soarele din strălucita mare
Ieși pe bolta cerului de-aramă
Spre-a lumina pe zei și-orice suflare
De pe pămîntul darnic în bucate . . .“ (III)

Predomină apoi expresia inspirîndu-se din realitatea vieții domestice — ca în versurile următoare :

„Ulise și porcarul din colibă
Făcură foc la vatră dimineața,
Gătiră prînzișorul și urniră
Cu turma de păstori. Cum îl văzură
Pe Telemac, zăvozii nu-l lătrară,
Cînd el se-apropie ; se gudurară
Pe lîngă el . . .“

Cît privește comparațiile, acestea sînt mai rare în *Odiseea* și nu mai au caracterul dominant dramatic pe care-l au comparațiile din *Iliada.*

În concluzie :

Considerînd cele două epopei homerice ca produs al reflectării a două momente istorice și stadii de civilizație diferite constatăm că prima este un poem al războinicei epoci a migrațiunilor aheo-doriene în peninsulă, în timp ce a doua parcă exprimă dorința vieții pașnice și liniștite, a unei epoci preocupate de opera de organizare economică și socială. De aceea s-ar putea spune că *Iliada,* utilizînd fondul popular al materialului epic, este însă ca redactare legată de lumea conducătorilor militari, a stăpînilor de pămînturi și sclavi, mediu pentru care a fost redactată, a cărui mentalitate și aspirații le reflectă în detaliile elaborării. În schimb, *Odiseea* reflectă spiritul navigatorilor și negustorilor, al căror ansamblu de idei și sentimente le traduce și a căror imaginație o satisface.

Valoarea și semnificația poemelor homerice

Poemele homerice, din care s-au inspirat foarte adeseori nu numai artiștii antici — de la modeștii ceramiști pînă la marii tragici — ci și artiștii veacurilor ce au urmat, își păstrează o excepțională valoare umanistă pentru că aduc în scenă o lume în care centrul de gravitate îl constituie omul.

Scanned with OKEN Scanner

Acțiunea *Iliadei* este axată pe evoluția sentimentului unui erou — Ahile — în timp ce acțiunea *Odiseei* scoate în evidență desfășurarea permanentă a energiei altui erou — Ulise, — luptînd și biruind. În ambele poeme zeii determină evenimentele umane, dar forța zeilor rămîne exterioară, servind în principal la declanșarea unui maximum de energie umană, încît în centru epopeilor stă omul : omul care luptă împotriva piedicilor puse de zei, care se împotrivește zeilor și îndrăznește chiar să-i înfrunte ; și în cele din urmă cel care biruiește este omul. Adversitatea zeilor pare a fi arătată cît mai insistent și în proporții cît mai impresionante — tocmai pentru a determina încordarea maximă a unei voințe și pentru ca victoria omului să apară mai merituoasă. Ceea ce impresionează la fiecare pas în aceste poeme este înverșunata voință omenească, ce triumfă eroic chiar împotriva divinității. În raport cu prestigiul omului reprezentat ca erou epic, prestigiul zeilor apare aici foarte scăzut. Departe de a urmări preamărirea divinității, în realitate poemele elogiază elementul uman.

Apoi, viața pe care o exaltă poemele homerice este viața activă, întreprinzătoare, curajoasă, îndrăgostită de onoare și glorie, — viața de aici de pe pămînt, cu plăcerile și înfrîngerile, cu aspirațiile și dezamăgirile, cu luptele și bucuriile ei. „Viața de dincolo“ îi apare poetului ca prilej de lamentabilă degradare a tot ce înseamnă demnitate umană ; „lumea de dincolo“ este total lipsită de acea realitate pe care eroul homeric — îndrăgostit de frumosul fizic, de plăcerile lumii materiale, de valorile morale umane — vrea s-o trăiască cît mai intens.

De aceea, opera homerică este una din primele și cele mai de seamă temelii ale culturii umaniste europene. Pentru că „Homer este cea dintîi mare personalitate a omenirii care înclină în favoarea umanismului cumpăna dintre divin și uman“ (C. Papacostea).

Hesiod

7

După „perioada homerică“ (cuprinsă între secolele XII-VIII), în secolele VIII-VI se produc mari transformări în Grecia.

Paralel cu dezvoltarea tehnicii, a agriculturii, a construcțiilor, a navigației și comerțului, continuă progresiv diviziunea socială a muncii, munca sclavagistă se extinde și se consolidează, iar diferențierea socială se accentuează tot mai mult. Sub raportul organizării politice, se trece de la tiranie la forma statului-oraș, a „polis“-ului, în care drepturile politice apar-

Scanned with OKEN Scanner

ţin numai cetăţenilor proprietari de sclavi ; în felul acesta ia naştere regimul de „democraţie sclavagistă".

În această perioadă apar alfabetul grecesc, miturile încep să fie consemnate, operele literare sînt transcrise, dreptul cutumiar este înlocuit prin legi scrise, în arhitectură se formează stilurile doric şi ionic, ia naştere filozofia materialistă, în opoziţie cu care se dezvoltă şi curentele filozofice idealiste.

Cel mai mare scriitor al acestei epoci — în acelaşi timp şi prima personalitate literară cu o fizionomie spirituală care apare clar din opera sa — este **Hesiod** (sec. VIII).

În afara operei intitulate *Theogonia,* în care sînt adunate tradiţii populare cu privire la naşterea zeilor şi la originea lumii, Hesiod este în principal autorul poemei didactice *Munci şi zile*. Originile acestui gen literar trebuie căutate în oracolele versificate referindu-se la viaţa practică, în dictoanele şi preceptele formulate în folosul procesului de muncă. Prin caracterul său utilitar, deci, genul este creat şi se adresează oamenilor strîns legaţi de procesul muncii.

Hesiod era un agricultor, un poet-ţăran, un om obişnuit cu o viaţă aspră, pătruns de o mare stimă faţă de muncă, dotat cu un desăvîrşit simţ al realului, care vede viaţa şi oamenii aşa cum sînt ; un om care nu-şi face nici o iluzie asupra realităţii sociale, dar este convins de triumful final al cinstei, hărniciei şi dreptăţii.

Poemul *Munci şi zile* este compus din patru părţi. Ultima indică zilele bune sau rele, faste şi nefaste, pentru a întreprinde anumite lucrări. Penultima cuprinde o mulţime de maxime şi sfaturi diferite. Un interes literar deosebit însă prezintă primele două părţi.

Pornind de la un fapt concret din viaţa sa (fratele poetului şi-a însuşit cea mai mare parte din averea lăsată moştenire de tatăl lor, mituind pe judecători şi lăsîndu-şi fratele în sărăcie), Hesiod ajunge la concluzii întunecate cu privire la caracterul şi faptele oamenilor din vremea lui. Viaţa este aspră, dominată de nedreptate şi silnicie, nu există o dreaptă împărţire a pămînturilor şi bogăţiilor, şi nici judecătorii nu fac dreptate. Răul porneşte şi de la nedreapta voinţă a zeilor, dar şi de la oameni. În perioada de trecere de la orînduirea gentilică la societatea împărţită marcat pe clase, Hesiod protestează — de pe poziţiile ţăranului simplu — împotriva procesului de diferenţiere socială pe baza proprietăţii private şi a urmărilor ei.

Hesiod însă nu este un pesimist. Ideea dominantă a operei este că pînă la urmă dreptatea triumfă, căci bunul cîştigat pe nedrept nu aduce folos.

Scanned with OKEN Scanner

Dar ceea ce aduce Hesiod nou în literatură este în primul rînd ideea înaltei prețuiri a muncii.

Viața pe care o prezintă opera lui Hesiod (într-o perioadă cînd munca sclavilor nu era principala forță de producție, cînd sclavagismul era în curs de formare) este viața grea a țăranului, cu lupta lui contra mizeriei, a intemperiilor, a bolilor și, de asemenea, contra răutății, vicleniei și lăcomiei oamenilor. Singura posibilitate ce-i rămîne țăranului de a scăpa de sărăcie este munca. Pentru a ilustra ideile susținute, poetul utilizează procedeul alegoriei în povestirea miturilor (*Mitul Pandorei*) sau al unor fabule (*Uliul și privighetoarea*) — printre cele dintîi fabule din literatura greacă. Ceea ce este deosebit de remarcabil este faptul că protestul lui Hesiod nu are numai un caracter social, ci și unul religios. Bunul plac domnește nu numai printre oameni, ci și printre zeii nedrepți, care îi împing pe oameni în războaie.

A doua parte a poemului cuprinde sfaturi cu privire la practica agriculturii. Nu are însă un caracter arid nici această parte, căci poetul-țăran continuă să enunțe mereu ideea datoriei muncii, sfaturile lui au un ton de bun simț și prudență izvorîtă din experiența vieții, caracteristică țăranului, iar scurte tablouri idilice dau operei varietate și prospețime :

„Cînd înflorește ciulinul și cînd, așezat pe un arbor,
Greierul țîrîitor își cîntă sonorul său cîntec
Neîncetat de sub aripi, în vremea de trudă a verii,
Vinul atunci e mai bun . . .
. . . Atuncea să ai la-ndemînă
Umbra cea deasă și vinul vestit din cîmpia biblină,
Turta cu miere și lapte de-aplecătoare căprițe,
Carne de juncă hrănită cu muguri, ce n-a fătat încă,
Și-apoi de ied ce-i născut mai întîi. După-aceia, cînd foamea
Ți-ai săturat-o, întins la umbră bea vinul cel negru,
Fața-ntorcîndu-ți spre boarea plăcută a zefirului molcom
Și spre izvorul ce curge de-apururi c-o limpede apă“.

Fundamental deosebită de idila lui Teocrit de peste cinci veacuri, idila lui Hesiod are întotdeauna adevăr și simplitate, traducînd gustul țăranului pentru odihna binemeritată după truda muncii cîmpului.

Corespunzînd unei epoci noi și promovînd idealul de viață a țăranului, opera lui Hesiod creează un tip literar nou.

Eroii lui Homer erau luptători sau navigatori, în timp ce eroul lui Hesiod (adică propria persoană a poetului) este un țăran care muncește din greu, care dă sfaturi gospodărești, care vede limpede condițiile vieții sale per-

sonale și condițiile relațiilor sociale, care elogiază viața harnică, pașnică și dreaptă. Tipul homeric este tipul luptătorului și al cuceritorului pentru care războiul este un mijloc de afirmare a voinței, a forței, a virtuții — în timp ce tipul hesiodic este țăranul, pentru care războiul înseamnă nenorociri :

„Războiul ne-aduce și cruntă gîlceavă
Nenorocită. De nimeni ea nu e cinstită, ci lupta
Noi de nevoie-o cinstim, căci așa fu a zeilor voie".

Preocupat în primul rînd de a-și afirma propria-i valoare, eroul homeric pare de obicei indiferent față de mediul său uman, — în timp ce omul hesiodic este conștient de faptul că viața îi impune să se integreze în colectivitatea de care depinde și care-l poate ajuta. Acest incipient spirit de solidaritate socială lipsește la eroul homeric. Homer vede eroismul în momentele decisive ale vieții, în timp ce Hesiod promovează un eroism simplu, eroismul muncii de fiecare zi. În fine, deosebirea se afirmă și în atitudinea față de zei. Tipul homeric face apel la zei spre a-l ajuta să-și afirme forța, onoarea, gloria, în timp ce tipul hesiodic nu mai are acea încredere în zei, convins fiind că primul ajutor și cea mai bună apărare trebuie să și le caute în sine însuși, în cinste și muncă.

Hesiod deține un loc important în istoria universală a literaturii. Opera sa are o semnificație umanistă de alt ordin decît cel al operei lui Homer ; poezia sa nu are strălucirea și dramatismul poeziei homerice, — în schimb are asprimea, simplitatea de expresie a vieții rustice, elogiind omul care luptă cu greutățile vieții obișnuite și munca grea, dar cu roade, a țăranului.

Tragedia greacă. Eschil

Se știe că teatrul grec s-a născut din imnurile — cîntate în cor — în cinstea lui Dionisos, venerat de țărani ca divinitate ocrotitoare a viilor, livezilor și ogoarelor roditoare. La sărbătorile lui Dionisos, după ritualurile ceremoniale menite să obțină din partea zeului recolte bogate, urmau petreceri cu cîntece și dansuri. Cîntăreții, purtînd măști de țap (care în limba greacă se numește „tragos", de unde cuvîntul „tragedie" — „cîntecul țapilor"), înfățișau făpturile legendare de sileni și satiri, prietenii lui Dionisos. Condus de un „corifeu", corul intona imnuri de laudă, întrerupte de naratiunea unor episoade din viața zeului. Apoi corul s-a împărțit în două semi-coruri cîntînd alternativ, în frunte cu doi corifei care-și dădeau

răspunsuri unul altuia. În momentul cînd unul din coriști a răspuns corului și corifeilor prin cuvinte atribuite zeului, ca și cînd deci el însuși ar fi fost Dionisos, în acel moment a apărut de fapt primul actor. Faptul (legat de numele poetului semilegendar Thespis) s-a petrecut cînd Pisistrate, tiranul Atenei, a organizat aici cele dintîi spectacole teatrale, în anul 534 î.e.n.

De acum înainte, drumul teatrului era deschis. În curînd, legenda lui Dionisos va fi înlocuită cu subiecte luate din trecutul istoric sau legendar al „oamenilor", vor apărea măștile reprezentînd tipuri umane, coriștii și actorul se vor urca pe o estradă spre a fi văzuți de public și, în fine, Eschil va introduce al doilea actor.

Corul — acest sîmbure originar din care s-a născut tragedia — reprezenta „vocea poetului" sau glasul conștiinței cetățenești a publicului. Prin cuvintele sale (uneori recitate, alteori cîntate), corul dădea explicații asupra antecedentelor sau asupra faptelor ce urmau să se desfășoare pe scenă. Totodată prin comentarii și prin euritmia mișcărilor sale dansate prin care mima anumite reacții în fața evenimentelor, corul participa afectiv, liric, emoțional, la acțiune, deplîngîndu-i pe eroii dramei sau fericindu-i, sau aprobîndu-i, sau admonestîndu-i. Uneori corifeul angaja un dialog cu unul din personajele tragediei. Corul era deci un fel de „actor colectiv" care, prin intervențiile și dansurile sale mimice de mare expresivitate, sporea estetica, grandoarea și dramatismul spectacolului.

Sensul social înalt al tragediei grecești apare pentru prima dată, în toată forța sa, la Eschil (526—456 î.e.n.).

Luptător la Maraton și Salamina, unde grecii au învins colosul persan, Eschil a fost martorul ocular al celor mai grele dar și mai glorioase momente ale țării sale. În cei 71 de ani ai vieții, Eschil a scris peste 90 de tragedii și drame cu satiri și a cunoscut 13 triumfuri la concursurile teatrale. Ni s-au păstrat numai 7 tragedii eschiliene, în fruntea cărora stau *Prometeu înlănțuit* și trilogia *Orestia,* singura trilogie completă pe care ne-a lăsat-o antichitatea.

În „Poetica" sa, Aristotel subliniază marile merite ale lui Eschil, de a fi introdus al doilea actor și de a fi micșorat în importanță corul. Astfel, Eschil a redus lirismul tragediei, a pus accentul pe dialogul actorilor și deci a dat tragediei un puternic caracter dramatic. Aceste rezultate le-a obținut poetul progresiv, în *Rugătoarele,* în *Perșii* și în *Cei șapte în fața Tebei.* Dezvoltarea și gradarea acțiunii, individualizarea personajelor, numărul lor sporit, compoziția complexă, crearea atmosferei, dispoziția sa-

Scanned with OKEN Scanner

vantă a efectelor scenice, toate acestea vor culmina mai întîi în *Prometeu înlănțuit*.

Mitul titanului pedepsit de Zeus pentru că a răpit focul din Olimp era bine cunoscut publicului. Încît, lui Eschil îi rămîne să-și concentreze atenția asupra caracterului dramatic al eroului ; apoi să dea sensuri noi, mai bogate și mai complexe conflictului dintre titan și divinitate. Măreția eroului reiese, la Eschil, din profunda dragoste pentru oameni, pe care Prometeu — întruchipînd însuși principiul civilizatoric al omenirii — și-o mărturisește într-un grandios monolog :

„Tăcerea-mi nu-i dispreț, nici semeție,
Mușc inima-mi și gîndul mi-l frămînt,
Văzîndu-mă izbit de-așa ocară.
Și eu — căci cine altul ! — dăruit-am
Mărirea de-azi stăpînilor mai noi !“
. . . . . .

Tragedia lui Prometeu devine astfel tragedia geniului binefăcător al omenirii. La o dată cînd poporul atenian proclama victoria regimului democratic împotriva „tiraniei“, Eschil creează un personaj tragic care îndrăznește — cu riscul conștient al revoluționarului — să înfrunte autoritatea tiranică a lui Zeus. Măreția actului prometeic constă în îndrăzneala titanului răzvrătit, în mîndria unei personalități libere, puternice, conștiente de responsabilitatea sa, în conștiința că fapta și suferințele sale aduc binefaceri capitale umanității.

Ideea responsabilității umane revine și în trilogia *Orestia*, tragica poveste a asasinării lui Agamemnon de către soția sa Clitemnestra și a pedepsirii crimei de către fiul lor Oreste, ajutat de sora sa Electra. În perioada cînd vechile familii aristocrate erau în declin sau se prăbușeau, erau foarte răspîndite legende despre pieirea unor întregi familii, ca cele ale Pelopizilor sau Labdacizilor. În *Orestia*, Eschil ține să arate însă că asemenea nenorociri sînt pricinuite nu de voința zeilor, ci de necinstea și de crimele oamenilor. Eschil dărîmă vechiul și sumbrul cult al domniei Destinului implacabil, subliniind valoarea liberei personalități umane și a justiției.

Tragediile sale dădeau ultima lovitură instituțiilor și concepțiilor vechi, creînd în literatură un nou tip uman : tipul omului care cutează să lupte împotriva anumitor credințe și idei religioase, tinzînd cu hotărîre să-și însușească o conștiință și o voință liberă, pentru că se recunoaște responsabil de actele sale.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste idei, cărora „părintele tragediei“ le-a dat o formă și forță artistică impresionantă, erau idei pe care le frămînta noua societate a Atenei, și pe care le vor duce mai departe în operele lor ceilalți doi mari tragici greci — Sofocle și Euripide.

Sofocle

Cu Sofocle (497—405 î.e.n.) tragedia greacă intră într-o nouă etapă. Căci Sofocle este omul „secolului de aur“ al Atenei, epocă legată de numele lui Pericle, șeful democrației ateniene. Este epoca de mare avînd economic ce a urmat victoriei asupra perșilor, epoca instaurării unui regim democratic sclavagist. Acum Atena conduce o ligă maritimă, construiește mari edificii publice și înalță minunatul Parthenon. Acum, în artă domnește Fidias, în teatru Sofocle, iar în filozofie convingerea că „omul este măsura tuturor lucrurilor“. De aceea, nici tragedia lui Sofocle nu va mai căuta elanul și grandoarea titanică a lui Eschil, ci plenitudinea de gînduri și sentimente ale cetățeanului noii Atene.

Rivalul lui Eschil — mai tînăr decît acesta cu 30 de ani — introduce acum pe scenă al treilea actor, reducînd astfel elementul liric, dezvoltînd dialogul dramatic și dînd piesei o structură mai bogată. Din cele peste 120 de tragedii cîte i s-au atribuit, s-au păstrat numai 7, printre care *Oedip rege*, *Electra* și *Antigona*.

Cetățenii Atenei — care l-au onorat cu importante funcții politice și militare, îl cinsteau pe Sofocle în mod deosebit pentru înaltul său spirit cetățenesc. Amintirile tiraniei mai stăruiau în mintea oamenilor, cînd Sofocle înfiera tirania personificată în figura lui Creon din *Antigona*. Totodată, poetul îi prevenea pe concetățenii săi să nu se lase tîrîți de demagogi în haosul anarhiei. Apoi, Sofocle denunța goana după avuție și puterea de corupției a banului :

Dar pofta de cîștiguri
Pe mulți bărbați îi duce adesea la pieire . . .
Căci nici o rînduială n-a dat un rod în lume
Așa de rău ca banul : el pustiește-orașe,
Pe oameni îi gonește din casă : el învață
Pe cei curați la suflet să-și îndrepteze mintea
Spre fapte rușinoase. Tot banul e acela
Ce-a arătat la oameni puterea vicleniei,
Și pentru orice faptă — nimica sfînt să n-aibă.

Poporul Atenei deci îl aplauda, pentru că Sofocle dădea glas ideilor și sentimentelor poporului ; și nu numai celor politice, ci și celor religioase. Căci iată că acum, cînd vechile credințe întemeiate pe superstiția „atotputerniciei destinului" se destrămaseră, în tragedia sa Sofocle estompează rolul destinului, punînd în schimb pe primul plan interesul uman.

Acesta este motivul pentru care *Oedip rege* a fost considerat de contemporani și de Aristotel drept cea mai desăvîrșită tragedie din întreaga antichitate. Subiectul tragediei este cunoscut, căci și azi *Oedip rege* este tragedia cea mai des jucată din tot teatrul grec. În final, pentru a-și ispăși îngrozitoarea-i crimă, Oedip se pedepsește singur scoțîndu-și ochii, apoi, orb și nenorocit, părăsește Teba, după ce își ia rămas bun de la fiicele sale :

„Copile, unde sînteți voi ? Veniți încoace,
Apropiați-vă de-aceste mîini . . . frățești,
Care-au orbit, așa cum îl vedeți acum,
Scînteietorii ochi de-alt' dată-ai tatălui.
Pe-atunci, copile, făr'să văd și făr'să știu
V-am zămislit pe voi în cea ce m-am născut.
Vă plîng cu lacrimi, căci nu vă mai pot vedea,
Gîndindu-mă la ce viață de amaruri
Va trebui de-acum să duceți printre oameni (. . .)
Pe voi, copile, dac-ați pricepe de pe-acuma
Eu mult v-aș sfătui : rugați-vă acum
Ca orișiunde veți trăi s-aveți un trai
Mai bun decît al tatălui ce v-a dat naștere . . . "

Așadar, dintr-un subiect în care acțiunea fatală a zeilor sau a destinului părea a fi totul, iată că Sofocle face ca tocmai voința omului să devină principalul resort al actului tragic : voința omului care dorește să afle adevărul, cercetează, descoperă, apoi se pedepsește singur. Ceea ce aprecia publicul grec era ideea că izvorul nenorocirii omului stă numai în propria-i faptă nelegiuită și că această nelegiuire omul și-o poate răscumpăra printr-o conștiință morală, care să-i dicteze o ispășire liber consimțită. Nu destinul, deci, ci „omul e măsura tuturor lucrurilor".

Întreaga acțiune a piesei este întemeiată exclusiv pe interesul ce i-l stîrnește lui Oedip propria sa cercetare. Începînd cu Sofocle, tragedia devine dezbaterea unei conștiințe morale, lupta dramatică între întrebări și îndoieli, între stări sufletești alternative de speranță și deznădejde.

Scanned with OKEN Scanner

Sofocle coboară tragedia la scara umană. În tragedia sa își găsesc ecou toate sentimentele omenești nobile și generoase. Și aceasta, cu simplitate și naturalețe ; nimic nu-i este mai străin lui Sofocle decît emfaza, exagerarea, grandilocvența. Totul este măsurat și firesc, armonios și nuanțat, la dramaturgul prin excelență al clasicismului elin. Căci, spre deosebire de eroul eschilean, crispat într-un efort tragic de a se smulge de sub fatalitatea tradițiilor înrobitoare, eroul lui Sofocle și-a cîștigat drepturi civice și perspectiva de a se dezvolta ca individualitate. În consecință, atenția lui Sofocle se îndreaptă spre redarea unei personalități mai complexe. De aici derivă bogăția de aspecte și situații psihologice, de aici derivă, de asemenea, și lirismul specific sofoclean, izvorît direct din sufletul personajelor.

De acum înainte, tragedia greacă va mai progresa în adevăr psihologic, în varietatea de sentimente și de idei, în suplețe și mișcare, în arta peripețiilor și surprizelor, în asemănarea mai largă cu viața reală și în sporirea efectului patetic. Toate acestea își vor găsi realizarea în opera lui Euripide.

Euripide

10

Ultimul mare tragic grec, Euripide (480—406 î.e.n.) este și cel mai apropiat de sensibilitatea noastră contemporană. Cu toate că autorul celor 78 de tragedii și drame cu satiri (din care ne-au rămas 18) era iubit de public, laurii victoriei nu i-au fost acordați decît la 5 concursuri. Căci Euripide era socotit un necredincios, un negativist, un răzvrătit, care afirma că toți oamenii sînt de la natură egali : „Aceeași mamă, Natura — spunea Euripide — a dat tuturor oamenilor aceeași înfățișare ; așa încît nici un om n-are nimic care să-l deosebească de ceilalți oameni ; nobili sau oameni de rînd, cu toții avem aceeași obîrșie". Sau în alt loc : „Adeseori cinstea o poți găsi mai ușor la oamenii simpli". În tragediile sale Euripide dădea unor figuri de țărani sau de sclavi roluri la fel de importante ca unor măreți eroi legendari ; pe zei îi prezintă ca pe niște sperjuri și seducători vulgari ; iar în tragedia Electrei rolul cel mai simpatic este cel al unui nevoiaș țăran micenian.

Euripide a fost victima multor antipatii, calomnii și insulte, pentru că îndrăznea să trateze — curajos și într-un spirit înaintat — problemele noi ale vremii. Statul atenian era în declin, Atena își pierdea hegemonia ab-

Scanned with OKEN Scanner

solută pe mare, expediția sa militară în Sicilia se soldase cu un dezastru. În curînd Atena va fi îngenunchiată de tiranica oligarhie spartană, în timp ce bogătașii trăgeau profituri uriașe de pe urma războiului, iar democrația sclavagistă era în decădere. Demagogii înșelau mulțimea, îmbogățiții de război sfidau pe toată lumea, iar filozofii exponenți ai aristocrației făceau apologia forței brutale. În aceste împrejurări scrie Euripide piesa sa *Ciclopul*, singura dramă cu satiri ce ne-a rămas din antichitate, în care satirizează, caricatural, toate aceste primejdioase idei și practici sociale.

În concepția sa asupra tragediei Euripide a fost un revoluționar. Tragedia sa are o structură mai complexă. Euripide contopește aici datele a două sau mai multe legende, prelungește așteptarea spectatorului, modifică situația prin surprize sau o diversifică intercalînd episoade, căci el urmărește să obțină un efect patetic. De aceea Aristotel, deși îl critică pentru compoziția sa defectuoasă, îl recunoaște totuși ca „cel mai tragic dintre tragici".

Apoi, spre deosebire de Eschil și Sofocle, Euripide preferă să trateze nu mari evenimente epice, ci fapte secundare, dar aceste fapte să aducă pe scenă situațiile cele mai violente, cele mai fecunde în pasiuni și în suferințe de mare efect patetic. O fiică este trimisă la moarte de propriu-i tată ; o soție se sacrifică de bună voie spre a-și salva soțul ; o mamă scoate ochii celui ce i-a ucis fiul și-i înjunghie copiii ; o femeie e devorată de patima dragostei vinovate pentru fiul ei vitreg ; o soție înșelată și părăsită se răzbună omorîndu-și rivala și propriii săi copii —iată subiectele tragediilor *Ifigenia în Aulida, Alcesta, Ecuba, Ipolit, Medeea.* Pe Euripide nu-l interesează — ca pe predecesorii săi — actul de voință îndelung și bine chibzuit de un erou, ci mai degrabă impulsurile instinctive, sentimentele mistuitoare, izbucnirile pasionale. Eroii săi preferați acționează sub puterea unor forțe irezistibile venite din adîncurile subconștientului. Și, fiind convins că pasiunile arzătoare și contradicțiile surprinzătoare rătăcesc mai cu seamă sufletul feminin, Euripide preferă, ca protagoniste, femei. Euripide le arată capabile de fapte oribile. Dar el nu caută nici să le condamne, nici să le absolve, ci să le înțeleagă și să le arate motivele fiecăreia. Fedra, Medeea, Ecuba săvîrșesc fapte monstruoase, dar ele sînt arătate ca victime ale propriilor lor patimi. Răzbunarea Medeei este oribilă și cu neputință de scuzat. Dar Euripide, cu o neîntrecută finețe de analiză psiho-

Scanned with OKEN Scanner

logică, expune drama Medeei și ca soție și ca mamă, cînd, înainte de a-i omorî, își sărută copiii :

„O, prunci, dați mamei mîna dreaptă, dați-o s-o sărute !
Iubite mîini și buze dragi, icoane voi
Cu nobil chip, fiți fericiți, copiii mei,
Dar dincol'amîndoi ! Căci tatăl v-a răpit
Norocul de aici. O, dulci îmbrățișări,
Obraji plăpînzi, suflări suave de copii !
Plecați, plecați ! Eu nu mai am curaj să-ntorc
Privirea către ei. Năprazna m-a zdrobit.
Presimt ce mărșăvie-s gata să-mplinesc.
Mai dîrză-i patima decît e mintea mea,
Necazuri fără seamăn în lume prilejuind !“

Patima prilejuiește nenorociri fără seamăn, în absența normelor directoare ale rațiunii — iată o concluzie esențială a lui Euripide.

Dar marele tragic n-a avut numai simțul cel mai ascuțit al slăbiciunilor omenești. El elogiază și cele mai frumoase sentimente umane. Departe de a putea fi considerat un dușman al femeilor, Euripide a creat înălțătoarele figuri ale Polixeniei, Alcestei, Ifigeniei, Andromacăi, Megarei sau Macariei. Dar sublimul lui Euripide nu este retoric, ci simplu, firesc, și nu lipsit de slăbiciunea unor momente de ezitare, ca-n duioasele cuvinte pe care Ifigenia le adresează tatălui său :

„Ca ramurile celor ce roagă pe un zeu,
Așa azi de genunchi-ți se-anină trupul meu,
Ce pentru tine fost-a născut de mama . . . Vai !
Așa degrabă morții te rog să nu mă dai,
C-atît de dulce este a soarelui lumină !
O, nu trimite-n lumea de întuneric plină
Pe-aceea care „tată“ ți-a zis, și cărei tu
I-ai zis întîia oară „copila mea“ . . . nu, nu ! . . .“

Iată cum, tocmai prin această naturalețe și simplitate, prin acest subtil realism psihologic, prin coborîrea personajelor de pe piedestalul sublimului convențional la nivelul oamenilor obișnuiți, prin limbajul firesc al vieții de toate zilele, Euripide a devenit cel mai „modern“ dintre tragicii antici și cel din care s-au inspirat mai mult dramaturgii moderni.

Scanned with OKEN Scanner

11

Comedia greacă. Aristofan

Originile comediei greceşti trebuie căutate în farsele populare. Încă din vremuri străvechi, grupuri de comedianţi colindau satele jucînd scurte scenete, rudimentare ca structură, numite „mimi". Mimul nu dezvolta o acţiune propriu-zisă, ci se mulţumea doar să înfăţişeze — sub forma unui dialog — simple scene din viaţa zilnică. Comedianţii imitau cu umor persoane cunoscute, satirizau anumite apucături ale oamenilor şi caricaturizau diferite tipuri ca : beţivul, lacomul, şarlatanul, naivul, parazitul şi aşa mai departe. Glumele mimilor erau grosolane, bufoneriile istrionilor erau vulgare, dar farsele acestea erau foarte gustate de popor, pentru că aveau un ritm vioi, înţepături satirice bine plasate şi un ton plin de naturaleţe. Mimul s-a dezvoltat în Sicilia — colonie grecească — şi din el s-au inspirat comediile de caracter şi de satiră socială ale lui Epicharm, primul comediograf cunoscut de la care însă nu ne-au rămas decît nişte fragmente.

În acelaşi timp — deci în secolul al V-lea î.e.n. — în Grecia formarea comediei capătă un impuls şi din partea serbărilor cîmpeneşti dionisiace. Sărbătorile lui Dionisos se încheiau cu procesiuni vesele, în cursul cărora se debitau glume şi cîntece obscene, dar nu lipsite de verva satirică. Şi aici ca şi în Sicilia comedia a fost mult timp ţinută departe de oraş, atît din cauza tonului său trivial, cît mai ales din cauza caracterului său satiric. Spre deosebire de Sicilia însă, în Grecia comedia va fi admisă în oraş şi va progresa considerabil, datorită libertăţii cuvîntului şi luptelor de opinii favorizate de regimul democratic atenian. Comediografii greci ai secolului al V-lea discută în piesele lor cele mai actuale probleme politice, sociale sau culturale, atacă anumite personalităţi prin usturătoare ironii, ba chiar aduc pe scenă personaje politice marcante. În felul acesta, comedia devine o armă ideologică redutabilă.

În acest secol Grecia cunoaşte peste 40 de autori de comedii. Singurul de la care ne-au rămas opere integrale, în număr de 11, adică exact un sfert din cîte a scris, este Aristofan (445—386 î.e.n.).

Cînd vorbim de comedia lui Aristofan nu trebuie nici un moment să ne închipuim că ar semăna cu o comedie modernă. Aristofan este tot timpul preocupat să discute probleme, să satirizeze oameni şi moravuri contemporane, încît uită să lege acţiunea într-un conflict dramatic închegat. Acţiunea comediilor sale este foarte deslînată, capricios condusă, fără să cunoască nici o restricţie, nici o regulă severă de compoziţie. Spre deosebire

Scanned with OKEN Scanner

de tragedie, scena comediei nu era unică, decorul era multiplu, acțiunea se deplasa de la țară la oraș, din lumea reală în lumea basmului, de pe pămînt în cer sau în infern. Coriștii purtau și ei măști, ca actorii, adeseori fantastice, grotești ; astfel, în unele comedii ale lui Aristofan coriștii erau costumați și mascați în chip de viespi, de păsări sau de broaște. Adeseori personajele erau alegorice, situațiile erau simbolice, dar adresa satirică la personajele reale și la situațiile contemporane era foarte vie, clară și permanentă. Psihologia personajelor sale e sumară, Aristofan nu creează „tipuri" în schimb bogăția sa de amănunte asupra vieții timpului e uimitoare. Ca formă, comediile lui Aristofan sînt aproape totdeauna niște fantezii alegorice, o trecere în revistă a tuturor problemelor vieții publice a timpului său, un fel de jurnal umoristic și satiric, cu imagini fantastice, grațioase și pitorești, într-un stil familiar, variat, foarte natural, în ritm de conversație obișnuită, vioaie și colorată cu expresii populare. În afară de Shakespeare, nimeni nu l-a egalat vreodată pe Aristofan în felul genial în care a știut să îmbine fantezia cu realul, alegoria cu satira și umorul cu poezia.

Aristofan se trăgea dintr-o familie de țărani. Amănuntul acesta este important, pentru că în comediile sale, Aristofan privește toate problemele cu onestitatea și bunul simț al țăranului, căruia chiar îi ia în mod deschis apărarea. E adevărat că simpatia sa pentru sclavi nu e declarată nicăieri, și nici despre lupta de clasă dintre sclavi și proprietarii lor nu vorbește vreodată. Dar Aristofan urăște profund pe cei ce mint, înșeală și aduc nenorociri poporului. În comedia *Cavalerii*, de pildă, el atacă foarte vehement demagogia, pe atotputernicul om politic al zilei, pe șeful ambițios și fără scrupule al unui foarte influent partid demagogic. Piesa devine astfel, de la un cap la altul, o denunțare aspră a metodelor politicianiste de acaparare a puterii și de înșelare a „demosului". În comedia *Viespile*, atacul este îndreptat împotriva metodelor de corupție a poporului, prin instituția acelui tribunal popular devenit o simplă unealtă în mîna demagogilor. În comedia *Norii* sînt atacații sofiștii, o altă categorie de înșelători, care, prin arta retoricii lor pompoase dar goale și a raționamentelor vicioase, induc în eroare justiția. Fantezista comedie *Păsările*, cea mai poetică dintre operele lui Aristofan, inventariează mizeriile, abuzurile și corupția tuturor instituțiilor ateniene. S-ar putea spune deci că opera lui Aristofan este un spiritual, poetic și foarte acid pamflet politic.

A doua mare temă a comediei lui Aristofan este tema păcii. Interminabilul război peloponezian aducea din an în an tot mai multe nenorociri poporului. Atena suferea înfrîngere după înfrîngere, armatele oligarhiei

Scanned with OKEN Scanner

spartane pustiau satele și ogoarele, în toată țara bîntuia o foamete cumplită, în timp ce molima ciumei făcea ravagii înspăimîntătoare, dar conducătorii Atenei țineau totuși să continue războiul. Politica lor nefastă de aventuri militare era susținută de vanitoșii strategi aristocrați, de reacțiunea oligarhică, de marii negustori, armatori și proprietari de ateliere meșteșugărești. Împotriva tuturor acestor categorii de profitori de pe urma nenorocirilor războiului scrie Aristofan comediile sale de mare efect asupra publicului : *Aharnienii, Pacea* și *Lisistrata,* pledoarii înflăcărate pentru pace, exprimînd puternic interesele țărănimii și sentimentul popular pacifist. Și, tocmai pentru că dezbătea de pe pozițiile populare problemele cele mai importante ale societății grecești din acel timp, Aristofan reprezintă în modul cel mai strălucit, dar totodată și încheie marea epocă a comediei eline. Căci după el, „comedia nouă“ — ilustrată de Menandru — își va restrînge atenția la cazurile vieții familiale și personale, în felul acesta încetînd de a mai fi o forță politică și o școală de educație cetățenească.

12

Direcțiile liricii grecești

Lirica greacă înseamnă, în evoluția spirituală a societății grecești, un moment de maturitate intelectuală.

În timp ce poezia epică — poemul eroic — punea la contribuție datele tradiționale, miturile și legendele, elementele miraculoase, și totodată păstra o anumită atitudine impersonală, poezia lirică este atentă la realitățile din jur, la viața politică a „polis“-ului sau la viața interioară a omului, exprimîndu-i nemijlocit atitudinile, ideile și sentimentele. Acest mod literar a fost determinat de însăși evoluția socială, de începuturile și apoi consolidarea regimului democratic sclavagist, de descompunerea instituțiilor, tradițiilor, concepțiilor și obiceiurilor gentilice, de sprijinul acordat acum oficial și organizat dezvoltării culturii și în special literaturii.

Etapele acestor stări de lucruri și de spirit, în succesiunea lor, sînt înregistrate în operele marilor tragici ai secolului al V-lea — Eschil, Sofocle și Euripide și în domeniul poeziei.

Poezia lirică greacă s-a format pe baza creației populare. Din cele mai vechi timpuri poporul își avea cîntecele lui. Încă în *Iliada* găsim atestată această lirică populară, prin lamentațiile funebre, prin imnurile religioase, prin cîntecele de nuntă, prin cîntecele de dor etc. Aceste cîntece populare — ale căror urme le găsim fragmentare în poemele homerice — au constituit fondul inițial și sursa lirismului cult grec.

Scanned with OKEN Scanner

Începînd din secolul al VIII-lea, datorită unui complex de împrejurări (formarea statelor-orașe, perfecționarea navigației, organizarea și extinderea comerțului, războaiele de cucerire tot mai frecvente, organizarea jocurilor olimpice etc.), legăturile dintre diferitele comunități grecești răspîndite pe coastele și pe zecile de insule ale Mării Egee devin mai strînse, iar circulația temelor, motivelor și formelor literare devine mai intensă.

Acum, vremea epopeii apune, făcînd loc lirismului. Înflorirea liricii se datorește și faptului că mediul social în care este cultivată nu mai poate crede în mituri și legende, nu mai este interesat de grandoarea epică a faptelor războinice și nu mai gustă miraculosul naiv. Acum, realitatea prezentă în materialitatea și imediatitatea ei (inclusiv deci emoția individuală) își găsește un ecou mai prompt. Acum, relațiile stabilite în „polis" au înlocuit vechile relații patriarhale, individul are un rol civic determinat, succesul material determină succesul politic, viața reală și prezentă capătă o valoare superioară aceleia a trecutului (uneori chiar legendar) evocată în poemele homerice. Sensul individualității, cu viața sa civică sau personală, sens determinat de noile condiții istorice, va sta la baza noii poezii.

Poezia lirică greacă este cîntată, acompaniată fiind de instrumente și însoțită de dans. Poetul este totodată și compozitorul melodiei și adeseori chiar executantul muzicii. Din aceste trei aspecte însă — textul, melodia, dansul, — cel care domină este aspectul poetic, importanța textului.

Apare acum o mare varietate de specii lirice. Prima este „noma", un cînt liturgic în cinstea unui zeu ; „elegia" inițial cu caracter de lamentație funebră, apoi cu caracter politic sau chiar didactic (abia în perioada alexandrină elegia va căpăta forma definitivă, rămasă pînă azi, de patetică confidență personală) ; apoi „oda",solemnă sau ușoară ; „iambul", un fel de satiră populară de expresie familiară ; „ditirambul", specie legată de sărbătoarea culesului viilor etc.

Elegia și-a avut reprezentanți remarcabili : Tirteu, Teognis, dar în primul rînd Solon.

Popularul om de stat și legislator democrat **Solon** (care a trăit cam între anii 640 și 548 î.e.n.) a scris elegii, iambi și imnuri de un înflăcărat civism, în același timp înfățișînd în versurile sale viața de mizerie a celor asupriți de abuzurile și lăcomia aristocraților :

„Mama-nfiorării-i nesațul cînd nu au măsură bogații.
Dînșii nu cruță nimic, sacre tezaure răpind,
Valma cu bunul norodului, jefuind totul în cale,
Veșnic nesocotind sfînta dreptate din legi . . .

Scanned with OKEN Scanner

... Voi, ce sînteţi sătui de bunuri nenumărate,
Astîmpăraţi-vă acum sufletul vostru trufaş,
Vă cumpătaţi lăcomia, fiindcă nici vouă chiar toate
N-or să vă meargă în plin, nici noi bătuţi nu ne vom da !"

Asemenea accente vehemente sînt printre primele din literatura universală.

În raport cu Teognis, apărător al concepţiilor aristocratice (versurile lui Tirteu au un caracter predominant războinic), Solon este un apărător al intereselor păturii mijlocii a poporului, iar în opera sa apare — sub forma relatării directe a înfăptuirilor legislatorului — efortul sincer al lui Solon de a ameliora situaţia poporului, luînd chiar măsuri pentru limitarea sclavajului :

„... Iar pe mulţi vînduţi
Ca sclavi aiurea, sau pe drept sau pe nedrept,
I-am readus în patrie, în Atena,
Cea întemeiată de zeii olimpieni. Apoi
Libertate dat-am celor fugiţi de datorii
În lumea largă, unde rătăceau
Uitînd străbuna lor limbă ..."

Iambul a avut ca principal reprezentant pe Arhiloc (începutul sec. al VII-lea), de la care nu ne-au rămas decît scurte fragmente. Din acestea însă se constituie figura unui om din popor, disprețuit de aristocraţi, mîndru și revoltat contra inegalităţii sociale, scriind versuri ironice și satirice, într-o limbă simplă și familiară.

Dar poezia esenţialmente muzicală, cîntată, care va deveni principala creaţie lirică a Greciei este poezia „melică" (*melos*=cînt), dezvoltată pe două planuri : poezia melică monodică (cîntată de o singură voce) și cea corală.

Prima direcţie (căreia îi aparţine și Alceu, aristocrat îndrăgostit de viaţa ușoară de petreceri) este cultivată mai ales în Lesbos. Insula Lesbos, situată la mijlocul drumurilor comerciale maritime, era populată de o societate de negustori bogaţi, dedaţi tuturor plăcerilor. Lesbosul a devenit patria lirismului simplu, individualist, senzual și exprimîndu-se într-o formă familiară. Reprezentanta acestei poezii este poeta **Sapho** (care a trăit pe la începutul sec. al VI-lea), contemporană și rivala lui Alceu.

Sapho a scris nouă „cărţi" de poezii, din care însă nu ni s-au păstrat decît două ode, aproape complete, și cîteva fragmente. Poetă a iubirii și

Scanned with OKEN Scanner

a frumuseții, Sapho a scris în special poezii cu caracter erotic. Frumusețea pe care o cîntă poeta este luminoasă și grațioasă, dar temperamentul ei pasional concepe iubirea ca o patimă senzuală torturantă :

„. . . Și de pe mine înghețată
Sudoarea-mi curge, tremur toată ;
Și stau ca iarba cea uscată,
Cu fața galbenă, sînt dusă,
De pare viața mea răpusă".

Versurile ei — imitate de Teocrit, traduse de Catul și inspirîndu-l și pe Racine — au rămas un prototip al iubirii privite ca o violentă pasiune.

Sapho, care scrie într-un stil simplu, dar foarte îngrijit și într-o formă metrică variată, este și creatoarea unei structuri metrice speciale (preluată apoi de Catul sau de Horațiu), denumită „strofa safică".

Aceleiași direcții poetice și cultivînd oda ușoară îi aparține și poetul **Anacreon,** care a trăit în a doua jumătate a secolului al VI-lea și a murit prin anul 478.

Trăind un timp la curtea tiranului din Samos, aristocrat de origine, Anacreon este tipul poetului de curte, care în versurile sale caută să placă și să strălucească. Sensibilitatea sa rămîne în registrul agreabilului, cotidianului, miniaturalului — ca în poezia care, în versiunea lui Lucian Blaga, începe așa :

„Greer mic, ce fericit ești,
Care-n crengile de arbori,
Ridicat de-un strop de cîntec
Ca un rege viețuiești . . . "

Cîntăreț (în ode din care nu ne-au rămas decît cîteva fragmente) al vieții ușoare de petreceri, al dragostei fără pasiune, al ospețelor și al vinului, Anacreon este poetul plăcerilor momentului. Pentru el, viața este prețioasă în această veselă perspectivă și numai foarte rareori imaginea sumbră a morții îl tulbură :

„Îmi sînt tîmplele cărunte și pe cap albit mi-e părul,
Floarea tinereții dusă-i, dinții mi se mișcă-n gură :
Doar puțin timp mai rămîne de trăit din dulcea-mi viață,
Deseori suspin, de-aceea teamă-mi este de Tartar.
Hîdă-i peștera lui Hades și grozav drumu-ntr-acolo,
Căci odată dus, e drept că-ndărăt nu te mai întorci . . . "

Scanned with OKEN Scanner

Dar asemenea sentimente — reprezentînd maximul de profunzime a inspirației lui Anacreon — sînt cu totul accidentale în poezia sa. De notat că Anacreon a exercitat o influență indirectă asupra poeziei moderne, prin intermediul unei culegeri de poezii „anacreontice" alcătuită în Franța Renașterii, culegere care de fapt nu aducea numai poezii de ale sale, ci în marea majoritate poezii de inspirație ușoară, aparținînd unor poeți din epoca alexandrină.

Cealaltă direcție a poeziei melice este poezia lirică corală, cîntată de o voce și alternînd cu pasaje cîntate în cor.

Lirismul coral, care presupune un dezvoltat sentiment al colectivității, s-a născut în „polis", în ocazii solemne, și a rămas o formă de poezie a acestor ocazii solemne, mai ales sub forma odei, a odei ca expresie a sentimentului colectivității. De aceea, ea se realizează pe un ton de gravitate, de noblețe, de grandoare. Lirismul acesta de paradă, în care poetul are aerul că „oficiază" conștient fiind de importanța civică a misiunii sale, nu mai păstrează nici simplitatea formei, nici stilul aproape popular pe care l-am întîlnit în poezia Lesbosului. Este o poezie mai savant lucrată, mai bogată în imagini, vizînd măreția și în același timp păstrînd încă amintiri ale trecutului eroic.

Perioada de strălucire a lirismului coral (după poetul Arion, care a insistat mai mult asupra ditirambului de execuție somptuoasă) este ilustrată de numele lui **Pindar** (541—441 î.e.n.).

Pindar, descendent dintr-o familie ilustră, a fost considerat încă din timpul vieții sale ca un „prinț al poeților", apoi, imediat după moarte, a devenit un clasic. Inspirația lui vizează sublimul, versurile sale au strălucire, măreție, pompă, temele sale au varietate, iar metrul în care sînt scrise odele lui are amploare și armonie. Elevația ideilor și noblețea expresei — acesta este idealul poetic al lui Pindar.

Pindar este și un cîntăreț al vieții fericite, mai precis al idealului de viață fericită. Dar, pentru el, condiția primă și indispensabilă a fericirii este „virtutea" în sensul antic al cuvîntului, adică în înțelesul de ansamblu al calităților fizice, intelectuale, morale, civice ale omului-cetățean. Poezia lui s-a născut în mijlocul vieții „polis"-ului și este destinată acestei vieți sociale. În acest sens, poezia pindarică promovează un ideal politic de ordine, de disciplină, de autoritate statală — toate acestea, evident, impuse de sus, de la căpetenia supremă a statului, de la „tiran". Dar, cu tot caracterul „oficial" al acestei concepții, Pindar admiră frumusețea de ansamblu a omului și crede în forțele lui.

Scanned with OKEN Scanner

Din opera lui Pindar ne-a rămas o culegere de *Ode triumfale* („Epiniciile"), declamate cu ocazia marilor jocuri olimpice, cînd se celebrau victoriile militare, apoi cu ocazia intrării triumfale în oraș a unui învingător, la banchete, în piețe publice sau în temple. Valoarea documentară a acestora nu constă numai în menționarea datelor unor evenimente istorice, ci și în atmosfera creată de condițiile vieții sociale generale pe care odele pindarice o comunică peste veacuri cititorului.

Odele lui Pindar nu se limitează însă doar la celebrarea unor momente istorice. De la înălțimea funcției sale de poet al cetății, Pindar se socotește îndreptățit să dea sfaturi de conduită politică unui tiran, ca în acest fragment :

„Dacă în vorbă cu rost păstrezi o măsură
Și în puține cuvinte închegi gînduri multe,
Vei fi mai puțin urmărit de-a lumii bîrfeală, căci scîrba
Dezgustătoare toceşte nădejdile repezi.
Pe cetățeni, în adîncul inimii lor,
Nimic nu-i jignește mai mult decît să te audă
Că lauzi pe alții că sînt merituoși. Iară pizma
E mai rea decît mila. De aceea să nu fugi de slavă,
Ci cîrmuiește-ți poporul cu cîrma dreptății și nu-ți făuri
A ta vorbă pe nicovala minciunii".

Un alt moment important al poeziei grecești îl reprezintă **Teocrit,** care a trăit în prima jumătate a secolului al III-lea î.e.n.

Epoca lui Teocrit este profund diferită sub toate raporturile de cea anterioară. În această perioadă „elenistică" sau „alexandrină" — urmînd după prăbușirea marelui stat creat de Alexandru Macedon — monarhia devine o dictatură militară, regele ia în mîini întreaga putere după modelul despotismului oriental, desființînd toate libertățile politice, anulînd regimul democratic sclavagist și sprijinindu-se pe plutocrație. Micii proprietari liberi se ruinează, ca și micii meșteșugari, iar răscoalele sclavilor și ale sărăcimii se înmulțesc.

Sub raport cultural, grecii sînt tot mai mult influențați de cultura popoarelor Asiei Mici. Centrul cultural principal se mută în Alexandria. Creațiile artistice ale noii culturi „elenistice" vor căuta somptuozitatea, decorativul, pateticul, efectul. Teme și modalități artistice noi vor îmbogăți patrimoniul culturii grecești, dar aceste teme și modalități cultivă cu predilecție elementul personal și caracterul formal. Scriitorii vor trebui — în noile condiții tiranice — să abandoneze temele politice, așa după

Scanned with OKEN Scanner

cum comedia satirică a lui Aristofan, care ilustrează veacul anterior, va face acum loc comediei de moravuri domestice a lui Menandru. Literatura cultivă erudiția, retorismul și formalismul, atenția scriitorilor va fi reținută în special de viața de interior sau de viața intimă a omului, iar caracterul dominant aristocratic al acestei literaturii o va destina unei pături sociale foarte restrînse. Apar specii literare noi, printre care epigrama și idila.

Cel mai mare poet al epocii alexandrine, Teocrit, este și creatorul idilei — deși opera sa cuprinde și epigrame, epistole, imnuri, cîntece cu caracter epic etc. De la Teocrit ne-au rămas un număr de 30 de idile.

Motivul cel mai frecvent al idilelor lui Teocrit este iubirea, prezentată în cadrul unui episod. Acest episod este plasat într-un cadru de natură și în cadrul de viață al păstorilor. Idilele sînt construite fie sub forma unui dialog, fie sub forma unei alternări de cîntece. Monotonia este exclusă din insistența asupra aceluiași sentiment prin nota de ironie care intervine adesea înviorînd povestirea sau, pe de altă parte, prin zugrăvirea pitorească fină, realistă a cadrului. Alteori, o scurtă meditație a poetului asupra vieții dă poeziei sale accente de gravitate și o notă de profunzime :

„Numai nevoia stîrnește, Diophante, tot meșteșugul :
Ea doar ne-nvață : a munci, căci grijile cele cumplite
Nu le dau pace deloc truditorilor nici chiar să doarmă.
Dacă vreunul din ei ațipește puțin peste noapte,
Grijile vin fără veste și repede-i tulbură somnul“.

Pentru a înlătura o prejudecată curentă cu privire la falsitatea speciei „idila“ în totalitatea ei, trebuie să remarcăm că nici caracterele păstorilor sau păstoriților nu sînt zugrăvite în mod idealizat, convențional, nici reacțiile personajelor nu sînt de obicei lipsite de adevăr, nici limbajul pe care-l întrebuințează nu este artificial. Teocrit denaturează însă adevărul cu privire la viața sclavilor, pe care îi prezintă ca pe niște oameni fericiți și devotați stăpînilor lor.

În afara calităților menționate mai sus și în afara limitatelor investigații psihologice pe care le operează idilele sale, marele merit al lui Teocrit rezidă în dragostea sa pentru natură (remarcabile sînt descrierile naturii din Sicilia, unde poetul a petrecut o mare parte din viață) și în sentimentul naturii, care va rămîne de acum înainte un bun definitiv cîștigat pentru poezia europeană.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, poezia lui Teocrit este poezia unei societăți care se îndepărtează de problemele esențiale ale omului și societății, căutîndu-și refugiul în singurul cadru pe care îl vede nealterat de relele societății — în natură. În general, poezia alexandrină este o poezie a decadenței.

Momente importante ale prozei

13

Momentele importante ale prozei grecești (în afara prozei filozofice) sînt reprezentate de proza istoricilor și de romanul grec.

Deși literatura istorică nu intră imediat în cadrul preocupărilor noastre, trebuie totuși să amintim contribuția marilor istorici greci la evoluția prozei beletristice și la îmbogățirea limbii, meritul lor de a fi oferit un imens material de inspirație scriitorilor europeni de mai tîrziu, — pe lîngă faptul că fiecare istoric ilustrează concepția de viață a unei societăți și a unei epoci.

Herodot (484—425 î.e.n.), numit și „părintele istoriei", încheie epoca „logografilor" (vechi cronicari greci), dar istoria sa mai abundă încă în nararea legendelor, miturilor și anecdotelor. Materialul de legende pe care-l aduce opera sa (intitulată *Cele nouă muze*) este imens. Herodot însă îl adună fără un riguros spirit critic, mai mult căutînd să impresioneze prin informația pe care o aduce. Fără să caute critic cauzele evenimentelor, el se mulțumește să indice în general drept cauze soarta, orgoliul, întîmplarea etc. Dar, cu toate că opera lui este încă mult angajată într-un cadru de epopee, totuși Herodot dă o istorie populară vie, cu numeroase și prețioase date de ordin geografic, politic, militar, etnografic. Arta de povestitor din episoadele sale pitorești sau frumusețea discursurilor reproduse, în fine expresivitatea stilului, sînt tot atîtea calități care fac din opera lui Herodot cea dintîi capodoperă a prozei grecești.

Cu totul diferită este opera contemporanului său **Tucidide** (460—396 î.e.n.), intitulată *Istoria războiului peloponeziac*. Opera sa este lucrată într-un spirit nou mai înaintat : istoricul nu mai crede în miraculos ; spirit pozitiv și practic, Tucidide caută cauze inteligibile, umane, și de aceea el studiază psihologia oamenilor. Tucidide renunță la legende, respinge explicațiile religioase, el face critica sursei de informație, este concis și patetic, nu întîrzie să facă compoziții sau să transcrie discursuri. Operă de știință, istoria lui Tucidide are drept calități literare sobrietatea, claritatea și patеticul.

Scanned with OKEN Scanner

Din toată proza greacă, cea mai citită operă de-a lungul veacurilor a fost *Viețile paralele ale oamenilor iluștri.* Autorul ei **Plutarh** (sec. I e.n.) este o inteligență vie, un om sincer și un spirit independent. Povestitor delicat și portretist subtil, dotat cu o pătrunzătoare forță de analiză psihologică, Plutarh tratează tablourile istorice cu multă imaginație și sensibilitate. Intenția morală domină intenția de amplă informare istorică. În fine, biografiile sale — din care s-au inspirat mai tîrziu atîția scriitori, ca de pildă Shakespeare — urmăresc să scoată în relief toate virtuțile, într-o vreme cînd aceste virtuți rămăseseră simple idealuri.

Ultima specie literară care s-a dezvoltat în Grecia a fost romanul. Narațiuni fabuloase în proză apar încă de la Platon, dar numai cu rol de cadru pentru a ilustra idei politice, morale etc. Abia în secolul al III-lea e.n. apare în astfel de narațiuni de imaginație motivul iubirii ca nod al acțiunii. În următoarele etape ale evoluției romanului, narațiunea va părăsi ținuturile imaginare ; apoi, în mersul acțiunii va interveni și voința eroilor ; în fine, zugrăvirea moravurilor va căpăta adevăr.

Despre apariția romanului grec ca gen literar relativ constituit se poate vorbi în momentul cînd — paralel cu decăderea vieții publice — interesul scriitorului se îndreaptă asupra vieții private a omului. Totuși, dacă nu există o influență aici a povestirilor altor popoare (egiptean, de pildă, sau iudeu), nici scopul urmărit de noul gen nu este observarea vieții reale, ci redarea unei imagini a dragostei — imagine în care își vor face loc atît peripețiile prin care, potrivit schemei obișnuite, trebuie să treacă cei doi îndrăgostiți pînă să se reîntîlnească, cît și nuanțele de sentiment.

Așadar, tema curentă a romanului grec este iubirea. Genul a fost primordial stimulat în formarea lui de idila lui Teocrit, deci în perioada elenistă, și s-a dezvoltat cu bogate înfloriturі de retorică. De la caz la caz, în aceste opere vor predomina unul sau altul din elemente — aventuros, descriptiv sau erotic.

Cele mai valoroase romane grecești, ambele datînd din secolul al III-lea e.n., sînt *Teagene* și *Charicleia,* de Heliodor, și mai ales *Dafnis și Chloe,* de **Longus.**

Dafnis și Chloe este un roman pastoral. Eroii sînt doi copii găsiți și crescuți de păstori. Văzînd-o scăldîndu-se, tînărul Dafnis se îndrăgostește de Chloe. După multe și felurite peripeții (printre care este și întîlnirea lui Dafnis cu o femeie măritată, care îi face educația amoroasă), cei doi tineri sînt găsiți de părinții lor și căsătoriți.

Interesul romanului rezidă în primul rînd în descrierea naivei și nevinovatei iubiri născînde, cu toată gama de întîmplări, dorințe și dezamă-

Scanned with OKEN Scanner

giri. Tinerii însă nu-şi dau seama de natura sentimentului lor, de aceea nici voinţa lor nu intervine în vreun fel în mersul pasiunii. Pe de altă parte, pasiunea lor nu apare atît ca un sentiment pur, cît ca o tulbure dorinţă senzuală.

Ceea ce încîntă în roman este prospeţimea tabloului de viaţă cîmpenească, zugrăvirea specificului celor patru anotimpuri, a pitorescului şi coloritului fiecăruia. Mai interesant însă este faptul că autorul notează şi influenţa pe care o exercită natura asupra sentimentelor eroilor săi.

Este adevărat că — în afara unei aplicaţii spre picanterie — limbajul, de asemenea, este artificial şi manierat, pe gustul unor cercuri obişnuite cu rafinamentele decadenţei alexandrine. Totuşi, Longus este primul „romancier" (termenul este desigur abuziv) care a înţeles că romanul nu trebuie să se limiteze la nararea călătoriilor şi aventurilor extraordinare, ci să tindă să zugrăvească moravuri şi să analizeze sentimente.

Teoria literară : Platon şi Aristotel

14

Cîteva idei literare se găsesc formulate în opere ale scriitorilor greci dintre cei mai vechi. Astfel, Homer exprimă convingerea că măiestria poetului e un dar divin şi că scopul poeziei e plăcerea. Pentru Hesiod, poezia are şi finalitatea practică de a-i face pe oameni mai buni. Filofofii materialişti preţuiesc poezia pentru că îi eliberează pe oameni din sfera prea îngustă a preocupărilor zilnice. Subliniind valoarea didactică a literaturii şi ideea funcţiei educative a poeziei (în comedia sa *Broaştele*), Aristofan recomandă autorilor dramatici — referindu-se cînd la Eschil, cînd la Euripide — atenţie la efectul educativ al operei, buna alcătuire a pieselor, claritatea stilului, simplitatea limbajului, evitarea grandilocvenţei şi a înclinaţiei spre psihologism.

Pentru **Platon** (428—347 î.e.n.) esenţa adevărată a lucrurilor nu este dată de realitatea materială, de lumea sensibilă, ci de lumea „prototipurilor eterne", ideale, absolute, de lumea „ideilor" sau „formelor inteligibile"; formele sensibile, existente în lumea materială, nu sînt decît reflectări, copii, umbre ale acelor idei sau prototipuri eterne — pe care omul le cunoaşte reamintindu-şi-le dintr-o existenţă anterioară. Cel mare înainte de a se naşte, a contemplat Ideea Frumosului, şi-o reaminteşte cînd se află în prezenţa fiinţelor frumoase — şi asta este ceea ce îi provoacă turburătorul sentiment al iubirii. Iubirea — resortul profund al oricărei creaţii — parcurge etape din ce în ce mai înalte cînd trece de la dragoste pentru

Scanned with OKEN Scanner

corpurile materiale frumoase la cea pentru creaţiile spirituale, apoi la dragostea pentru virtute şi, în sfîrşit, pentru idei, operînd deci în sufletul omului o progresivă înălţare intelectuală şi morală. Iubirea este, aşadar, cea care îl conduce pe om de la frumuseţe la ştiinţă şi virtute.

În esenţa ei filozofia lui Platon este prin excelenţă aristocratică, idealistă şi mistică. Am amintit aceste idei pentru că ele vor fi reluate de numeroşi umanişti, filozofi şi poeţi, din epoca Renaşterii, în special în Italia.

În concepţia lui Platon, arta în general (deci şi literatura) este o activitate iraţională (şi, întrucît artistul creează ca un iluminat, el nu trebuie să aibă în vedere nici tradiţia nici însuşirea unei îndemînări tehnice), exploatînd şi influenţînd în mod dăunător resorturile pasionale ale omului ; în consecinţă, un stat ideal ar trebui să se dispenseze de artişti şi de scriitori. Pe de altă parte, arta — imitînd, reproducînd lucruri din realitatea sensibilă, care ea însăşi nu este decît o copie a lumii ideilor eterne, absolute, perfecte, — nu este deci decît o copie a copiei, şi ca atare nu numai că nu are nici o valoare cognitivă, dar chiar îl înşeală pe om şi-l împiedică să cunoască esenţa ultimă, adevărul lucrurilor.

Dar cea mai importantă operă de teorie şi critică literară pe care ne-a transmis-o antichitatea este *Poetica* lui **Aristotel** (384—322 î.e.n.).

Prima parte (care s-a păstrat) a lucrării este dedicată epopeii şi tragediei (partea a doua, pierdută, studia poezia şi comedia), consideraţiile filozofului extinzîndu-se însă şi asupra unor probleme, teorii şi principii generale de estetică literară.

În opoziţie cu Platon, Aristotel, afirmă că frumosul este o însuşire obiectivă, existînd ca o proprietate a lumii reale. Arta (deci şi literatura) este o imitaţie („mimesis“) a realităţii, din care artistul ia elemente pentru a construi — în limitele psihologice ale verosimilului şi necesarului — lumea operei sale artistice. Poetul trebuie să vorbească despre realitate, sursa de inspiraţie trebuind să rămînă viaţa omenească, cu toată infinita varietate a faptelor („pragmata“). Poezia trebuie să fie în primul rînd imitaţie de fapte, iar nu de sentimente. S-ar părea că Aristotel restrînge astfel prea mult domeniul liricii ; în realitate, el nu exclude „imitaţia“ sentimentelor, dar cere ca ele să decurgă din fapte sau să se exprime prin fapte (cf. D. M. Pippidi).

Tot în opoziţie cu Platon, pentru care inspiraţia poetică avea un caracter mistic, Aristotel, plasîndu-se în general pe poziţii materialiste, susţine că activitatea poetică e total în afara influenţei unui „har divin“, că aceasta este o activitate ce nu exclude de loc facultăţile raţionale. Dimpo-

Scanned with OKEN Scanner

trivă, „imitația" operată de artist după realitate înseamnă cunoaștere ; plăcerea estetică e de natură intelectuală, e o bucurie de a cunoaște ; arta e o cunoaștere „mai filozofică și mai aleasă" decît cea pe care o oferă istoricul, căci istoria înregistrează mai degrabă singularul și particularul, cîtă vreme poezia înfățișează mai mult generalul și universalul.

După Aristotel, opera literară are și o finalitate educativă. Orice operă cu adevărat valoroasă contribuie la desăvîrșirea morală a omului, operînd asupra lui o purificare („catharsis") morală, trezindu-i cele două sentimente — frica și mila — care-l vor ajuta și îndemna să se elibereze de patimi dăunătoare și să se îndrepte spre căile virtuții. La Aristotel, idealul moral nu are în vedere nici un fel de scopuri practice.

Mai tîrziu, în epoca elenistică, poeticele timpului acordă mai multă importanță elaborării formale a operei literare, vorbesc despre raportul între fond și formă, admit ca elemente constitutive neverosimilul, fabulosul, chiar absurdul. În acest sens, opera cea mai importantă din acest timp este *Tratatul despre sublim* (sec. I e.n.), al cărui autor nu este cunoscut cu certitudine. Tratatul introduce pentru prima dată termenul de „sublim", definindu-l ca fiind „tot ce e caracteristic artei demne de acest nume, tot ce e exprimat cu viață, cu răscolitoare putere de închipuire" (tr. rom. de C. Balmuș).

Satira și fabula

15

Marele satiric al antichității — din care s-au inspirat în numeroase rînduri Erasm, Hutten, Reuchlin, Rabelais, Swift, Voltaire, care a fost tradus de Th. Morus în latinește și de Lomonosov în rusește — a fost **Lucian din Samosata** (sec. II e.n.).

Lucian n-a atacat în scrierile sale baza sistemului social al timpului, dar pamfletele, dialogurile și povestirile sale satirice au lovit permanent și cu cea mai mare vehemență în tot ce era minciună și prostie, ipocrizie și egoism, lingușire și vanitate, cupiditate și cruzime.

In cele vreo cincizeci de opere (relativ mici ca dimensiune) ce ne-au parvenit, Lucian satirirează istoriografia care narează fapte unele de necrezut, altele exagerate spre a-i măguli pe cei mari (*Cum trebuie scrisă istoria*) ; lovește în felurite categorii de șarlatani care trăiesc de pe urma naivității celor simpli și ignoranți (*Despre moartea lui Peregrinos*) ; își bate joc de filozofii impostori, de retorii aroganți și de gramaticii pedanți (*Despre parazit*) ; parodiază fantasmagoriile unor poeți, istorici sau geo-

Scanned with OKEN Scanner

grafi (*Povestiri adevărate*) ; biciuiește meschinăria, cupiditatea și avariția bogătașilor (*Dialogurile morților*). Deosebit de acidă devine satira sa cînd ridiculizează absurdele credințe religioase ale vremii (*Dialogurile zeilor*).

Concepția de viață a lui Lucian este aceea a unui materialist și mai ales a unui epicurean. Acest reprezentant al liber-cugetătorilor timpului nu-și fondează scepticismul pe datele științei, ci pe bunul simț și pe un ideal de activitate, de simplitate și de cinste. Lipsit de sensibilitate sentimentală (fapt care dă scrisului său o anumită ariditate), Lucian este un spirit extrem de ascuțit, de mobil și de fin, înzestrat cu o rară clarviziune a faptelor și oamenilor, cu o desăvîrșită limpezime în gîndire, cu o uimitoare inventivitate a situațiilor sau promptitudine a replicilor, precum și cu o vervă satirică, în același timp plină de fantezie și de causticitate.

Acestor merite de ordin ideologic și literar li se adaugă și altele. Lucian este adevăratul creator al unor specii literare : al dialogului satiric, al pamfletului și al povestirii fantastice utilizate în scop satiric.

Fabula — specie literară ce întrunește în compoziția sa raționea, imaginația, satira, drama, observația, experiența vieții practice și intenția moralizatoare — n-a fost de la început o specie distinctă. Primul exemplu cunoscut (*Uliul și privighetoarea*), este inclus de autorul său Hesiod în *Munci și zile* (v. 203—212). Arhiloc și Stesihor au compus și ei incidental cîteva fabule — pînă cînd, în secolul al VI-lea î.e.n. apare fondatorul fabulei, **Esop.**

Fabulele lui Esop — scurte narațiuni în proză, de o maximă concizione și lipsite de o frumusețe a stilului — s-au bucurat de o popularitate imensă dintru început. Circulînd pe cale orală (se spune că Socrate le-ar fi versificat), ele au fost adunate într-o culegere din secolul al V-lea, apoi într-o alta din secolul al IV-lea î.e.n., ambele pierdute. Abia în secolul al XIV-lea textul lor a fost stabilit (cu o fidelitate îndoielnică) de un călugăr grec, care a scris — pe baza tradițiilor orale și o *Viață a lui Esop*. Atît cele 358 de fabule, cît și *Viața* autorului lor au avut o vastă circulație, fiind larg utilizate de toți fabuliștii de mai tîrziu.

16

Literatura greacă în România

Studiile elenistice nu au la noi o tradiție prea veche, deși încă pe vremea lui Brîncoveanu se întemeiase la București o academie grecească, unde se studiau Homer, Pindar, tragicii, Plutarh, Xenofon și Esop. În schimb, de o mare răspîndire pe cale populară s-a bucurat *Viața și pildele prea*

Scanned with OKEN Scanner

înțeleptului Esop, al cărui prim manuscris românesc cunoscut datează din 1703 — o copie făcută de Costea Dascălu de la Scheii-Brașovului după o traducere mai veche. Tipărită mai tîrziu la Sibiu (1795), viața și fabulele esopice au cunoscut în veacul trecut o mulțime de reeditări, pentru ca în 1913 cartea să îmbrace frumoasa haină literară pe care i-a dat-o M. Sadoveanu.

Homer a început să pătrundă în cultura românească nu prin cele 200 de versuri (rămase în manuscris) ale *Iliadei* traduse de Iordache Golescu, ci prin traducerea în versuri a aceleiași opere publicată în 1837 de Costache Aristia, cu o prefață de Eliade Rădulescu (fragmente din cîntul I apar într-o revistă din 1836). Prin însuși acest fapt de a fi fost lipsit de precursori remarcabili, magistrala traducere a *Iliadei* de către G. Murnu (1916) este o mare realizare. În schimb *Odiseea* s-a bucurat de o mai mare atenție din partea traducătorilor români. Prima traducere românească (rămasă în manuscris) o încearcă Alecu Beldiman la începutul veacului trecut, iar cea dintîi traducere (în proză) publicată a *Odiseei* (1876) aparține lui I. Caragiani. Peste patru ani apare la Blaj o adaptare versificată a *Rătăcirilor lui Odysseu*. Momentul capital al carierei *Odiseei* la noi (singura traducere completă și în versuri, publicată de G. Murnu în 1906) a fost urmată de alte două momente ce se cer subliniate : frumoasele traduceri, cea a lui C. Papacostea (12 cînturi, în versuri, 1929) și cea integrală, dar în proză a lui E. Lovinescu (1935) — toate aceste trei versiuni cunoscînd o largă răspîndire.

Interesant de menționat sînt fragmentele din Homer traduse pe la mijlocul secolului trecut de Al. Odobescu, sau traducerile din Homer, Pindar, Sapho etc. publicate în „Curierul de ambe sexe“ (1844—1847). De asemenea, traducerea neterminată a *Odiseei* (rămasă în manuscris) făcută de G. Coșbuc. Apoi fragmentele din *Iliada* și *Odiseea* traduse de Eminescu, dar nepublicate. Sau fragmentele (din *Iliada* și *Odiseea*) traduse și publicate de I. Barac în „Albina Carpaților“ din 1877. Sau influența *Batrachomiomachiei* (atribuită lui Homer și tradusă de Caragiani în 1876 și de Lovinescu în 1925) asupra lui I. Budai-Deleanu.

Hesiod a fost tradus în românește integral (se pare) de Al. Odobescu, începînd din 1852, ca student la Paris, dar din aceste traduceri (nefinisate, rămase în manuscris) s-au păstrat doar *Theogonia*, *Pavăza lui Heracle*, *Fragmentele* și 668 de versuri din *Munci și zile*. După care, abia în 1930 St. Bezdechi publică *Lucrări și zile* (reeditată în 1957 sub titlul *Munci și zile*).

Scanned with OKEN Scanner

Lirica greacă a fost mai bine cunoscută cititorilor români, începînd cu Sapho, ale cărei prime traduceri le semnează Gh. Seulescu în 1841 („Albina Românească") și Eliade Rădulescu în 1844—1846 („Curier de ambe sexe"). Remarcabile sînt însă traducerile — deși nu în metru safic — ale lui D. Bolintineanu (publicate în „Ilustrațiunea", 16 Oct. 1860). Traducerile celor două poezii rămase de la Sapho au fost incluse mai tîrziu de traducătorul lor Eliade Rădulescu în cursul său de Poezie generală. Poetul român a fost de altminteri influențat de poeta greacă într-un întreg ciclu de poezii intitulate *Safice*. Din 1860 pînă în prezent Sapho a mai avut încă cel puțin opt traducători români.

D. Bolintineanu traduce pentru prima dată (1860) și din Anacreon (poet pe care Eliade îl prezintă în „Curier de ambe sexe", în 1844—1846), pentru ca în 1889 să apară la Galați un volum întreg (189 p.) de traduceri din Anacreon însoțite de note, de M. Gregoriady de Bonacchi. Trebuie subliniată valoarea volumului de studii însoțite de traduceri din liricii greci, datorită lui N. Barbu : *Poezia d'amoru la Elini* (1881). În general traducerile din lirica greacă sînt sporadice și tîrzii : din 1925 (din Teognis și din Baccylides, de I. Marinescu, în „Orpheus"), din 1926 (Teocrit, tradus de T. A. Naum) sau din 1927, cînd apare la Cluj *Antologia liricilor greci*, alcătuită de St. Bezdechi și cuprinzînd 25 de poeți greci.

Tot D. Bolintineanu traduce pentru prima dată la noi și din Teocrit (două idile, în vol. *Poezii din tinerețe*, 1869). Poetul epocii elenistice este amplu studiat în 1891 de Titu Procopianu în teza sa, pentru ca peste 15 ani D. N. Burileanu să dea o ediție erudită a *Ciclopului*. Cu totul remarcabil este volumul de *Idile*, traduse în versuri de T. A. Naum (1927).

Nici prozatorii greci n-au rămas necunoscuți cititorilor români din veacul trecut. Herodot, de pildă, a fost tradus pentru prima dată (incomplet) și destul de exact de un boier moldovean din secolul al XVII-lea (manuscrisul actual datează din 1816). De o foarte bună primire (patru ediții publicate) s-a bucurat traducerea românească însoțită de un bogat aparat critic a primelor patru cărți ale lui Herodot, apărută la Berlin în 1894, a lui Dim. I. Ghica. Din Plutarh (pe care, în 1706, unul din fiii lui Constantin Brîncoveanu l-a tradus din elină în greaca modernă) traduce cîteva „vieți" în primele decenii ale veacului trecut C. Aristia, (după ce, în 1820, cîteva „istorioare" fuseseră traduse în „Chrest. Rom."), iar în 1891 M. Georgescu publică, de asemenea, cîteva capitole, după care abia în 1943 vor mai apărea volumele de traduceri din Plutarh datorate lui M. Jakotă și N. Barbu, o ediție completă și critică apărînd abia în anii noștri. După istorici, Lucian din Samosata a fost, de asemenea, mult citit la noi. Volu-

Scanned with OKEN Scanner

minoasa culegere de *Scrieri alese* (E.S.P.L.A. 1959) a fost precedată de cel puțin cinci alte traduceri parțiale de autori diferiți (1915, 1935 etc.), dar prima traducere românească a lui Lucian (publicată însă abia în 1942) a fost făcută de corifeul Școlii Ardelene, Samuil Micu Klein. Primele traduceri din Lucian publicate în „Chrest. Rom." apar în 1820. În ultimii ani, acești scriitori greci au apărut (în Editura Științifică) în ediții excelente.

O largă difuziune au avut-o la noi romanele alexandrine. Primele traduceri din Aelianus, Aristoxenes, Athenaeus, Diogenes Laertius și Diodor din Sicilia au fost publicate în 1820—1821. *Aethiopica* lui Heliodor, tradusă în românește pe la jumătatea secolului al XVIII-lea (deși copia manuscrisă rămasă este din 1772), a circulat sub titlul *A lui Iliodor istorie ethiopicească*. Înainte de această dată, N. Pauleti dă o traducere (în 1846 rămasă în manuscris) a unui alt binecunoscut roman al antichității *Anthia și Avrocom*, de Xenofon din Efes. *Daphnis și Chloe* a apărut în frumoasa traducere a lui C. I. Balmuș (1922), precum și în 1964 (trad. și studii introd. de Petre Crețiu).

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura latină* ★

1
CADRUL ISTORIC
2
PERIOADA ARHAICĂ A LITERATURII LATINE
3
PERIOADA INFLUENȚEI GRECEȘTI
4
TEATRUL LATIN. PLAUT, TERENȚIU, SENECA
5
PERIOADA LUI CICERO, CATUL ȘI LUCREȚIU
6
PERIOADA LUI AUGUST. VIRGILIU
7
HORAȚIU
8
ELEGIA LATINĂ. OVIDIU
9
LITERATURA ÎN EPOCA IMPERIALĂ
10
LITERATURA LATINĂ ÎN ROMÂNIA
11
CONCLUZII ASUPRA LITERATURII ANTICHITĂȚII

Cadrul istoric 1

Poporul roman s-a format pe un fond de populație de liguri neolitici, peste care, pe la mijlocul mileniului al II-lea au venit în valuri numeroase popoare de italioți (latini, sabini, samniți etc.), aducînd civilizația bronzului, iar pe la începutul mileniului I etruscii, din bazinul egeean. Potrivit tradiției, Roma este fondată în secolul al VIII-lea ; patriarhala sa regalitate este abolită prin anul 500 de către patricieni, instaurîndu-se republica aristocratică, condusă de senat, deci de patricieni.

Dezvoltarea mijloacelor de producție, precum și criza externă provocată de războaiele pe care le are Roma în secolul al V-lea și al IV-lea, silesc pe patricieni să apeleze la resursele umane și bănești ale masei poporului, ceea ce face să crească importanța și puterea acestui popor (*plebs*). Lupta de clasă o duce poporul pentru drepturi sociale, juridice, politice și religioase. În adevăr, poporul (termen care nu îi include și pe sclavi) obține, progresiv, o serie de asemenea drepturi ; cu timpul însă, cuceririle popo-

Scanned with OKEN Scanner

rului vor deveni bunuri ale păturii plebeiene care are avere. Pentru poporul sărac, în schimb, situaţia economică rămîne grea, iar drepturile politice obţinute rămîn pur formale.

Marile expediţii de jaf (sec. III şi II î.e.n.) aduc cîştiguri fabuloase marilor proprietari de pămînt, negustorilor şi cămătarilor. În schimb, ţăranii şi meseriaşi sînt ruinaţi prin extinderea extraordinară a muncii sclavagiste.

Sclavagismul roman are trei surse : războiul, majoritatea populaţiei cucerite fiind vîndută ca sclavi ; datoriile pe care locuitorii neputîndu-şi-le plăti făceau ca ei să fie vînduţi de cămătari ; în fine, răpirea de către piraţi.

Situaţia sclavilor era îngrozitoare. Chiar şi acea infimă parte ce ajungea să fie eliberată avea mereu obligaţii. Seria răscoalelor sclavilor începe încă din secolul al III-lea î.e.n., pornind din Sicilia şi sudul Italiei, unde sclavii erau concentraţi pe marile latifundii. Sclavagismul a avut un rol imens în economia romană, întrucît pe el se bazau nu numai agricultura, ci şi meseriile şi comerţul.

Efectul muncii sclavagiste s-a resimţit mai ales în agricultură : pînă în secolul al III-lea î.e.n. aproape că nu existau mari proprietăţi ; abia de la această dată, ce coincide cu marile războaie de jaf, proprietăţile cresc, ca urmare a faptului că braţul de muncă al sclavului este ieftin. Proprietatea mică ţărănească dispare încetul cu încetul, fiind înghiţită de marea proprietate şi pentru că, în faţa concurenţei acesteia, producţia micului cultivator nu mai renta ; în fine, o altă cauză este aceea că ţăranii săraciţi preferă Roma, unde sînt atraşi de cîştiguri mărunte. Depopularea Italiei îl face pe Pliniu să exclame : „latifundiile au distrus Italia".

Perioada arhaică a literaturii latine

În perioada aceasta arhaică, de cinci secole — de la întemeierea Romei şi pînă în anul 240 î.e.n. — găsim doar elemente de literatură populară, ca de pildă : cîntece cu caracter liric, cîntece religioase, rituale, de sărbători, cîntece superstiţioase, descîntece ; cîntece funebre sau cele soldăţeşti, ironice şi necuviincioase ; un fel de farse grosolane — *atellanele* ; fragmente de legi religioase şi anale istorice. Primul monument de proză este un text juridic : *Legea celor XII table*.

Pe la mijlocul secolului al III-lea î.e.n., situaţia se schimbă şi literatura romană începe să se afirme. Cauzele acestei schimbări sînt multiple. Mai întîi, Italia de sud este cucerită de greci, cu care ocazie limba şi literatura

Scanned with OKEN Scanner

greacă se răspîndesc tot mai mult, limba greacă fiind indispensabilă atît comercianților cît și nobililor pentru ocuparea funcțiilor publice și politice.

Cuceririle unor drepturi de către marea masă a poporului, a cetățenilor liberi, aduc profunde schimbări sociale : puterea absolută a șefului ginții este înlăturată, religia formalistă este abandonată, în locul acesteia introducîndu-se fie scepticismul, fie religii orientale care prin misticismul lor corespundeau în mai mare măsură fanteziei naive a omului simplu.

Starea aceasta își va prelungi consecințele și în domeniul literaturii. Libertatea de opinie, ce este acum mai mare, spiritul de întrecere, care e acum mai dezvoltat, importanța și cultivarea individualității, care au crescut, sînt condiții ce favorizează dezvoltarea literaturii.

Contactul stabilit la această dată cu civilizația greacă nu determină, dar influențează și dezvoltarea literaturii. Caracterul criticist al literaturii grecești convine noii societăți în ascensiune : teatrul grec al lui Aristofan, de exemplu, îi satiriza pe preoți, pe zei, pe magistrați, legile, normele stabilite de morală, adică tot ceea ce vechea orînduire a Romei regale respecta. Pentru noua societate literatura greacă aducea ceva care însemna libertate, eliberarea de sub sufocarea vechii orînduiri. De aceea, după cum era și firesc, influența literaturii grecești întîlnește o puternică opoziție din partea clasei vechi, conservatoare.

Din toate considerentele schițate mai sus vom înțelege de ce literatura latină va cîștiga anumite caractere proprii.

Născîndu-se sub o stimulare și o influență externă, literatura latină se va prezenta ca un rezultat cucerit printr-un efort. De unde uneori stîngăcia dar și — în momentele sale de categorică realizare — o măreție bărbătească.

Ca o confirmare a faptului că această literatură este promovată de spiritul noii societăți este constatarea că numai foarte rar și foarte tîrziu ea va cuprinde nume de scriitori de origine nobilă (Cesar, Salustiu, Tacit etc.) ; cel mai adesea, nume mari ale acestei literaturi vor fi nume de foști sclavi (Livius Andronicus, Plaut, Ceciliu, Terențiu, Horațiu) sau de simpli dascăli, categorie socială modestă (Tit Liviu, Marțial, Juvenal, Quintilian).

Perioada influenței grecești

Perioadei arhaice deci îi urmează perioada influenței grecești.

Cel dintîi scriitor latin este Livius Andronicus, — traducător al *Odiseei* și a 19 tragedii grecești, care vin să înlăture grosolanele producții dramatice ale *atellanelor*.

Mai original este Naevius, autor nu numai de tragedii și de comedii, ci și al unui mare poem epic. El este creatorul poemei epice istorice la Roma.

Ennius este cel mai mare poet al epocii și este socotit ca părintele literaturii latine. A scris 20 de tragedii și comedii, dar opera sa principală este poemul epic *Annales*, tratînd istoria romană de la începuturile sale. Este o epopee națională, în hexametru, pe care el îl introduce primul în poezia latină.

Perioada influenței grecești este ilustrată în special de viguroasa comedie a lui Plaut și de comedia, aplicată spre viața familiară și personală, a lui Terențiu.

Aceleiași epoci, în fine, îi aparține creația unei specii literare de origine romană — satira — creată în forma sub care o cunoaștem și astăzi de Lucilius și desăvîrșită apoi mai tîrziu de Horațiu.

Lucilius (185—103 î.e.n.), prieten al lui Scipio, a scris treizeci de „cărți" de satire, din care însă ni s-a păstrat extrem de puțin. Ca și comedia timpului (dar mai precisă, mai realistă, mai directă în atacurile sale decît comedia), satira lui Lucilius oferă o prețioasă informație asupra oamenilor și moravurilor timpului. Arta sa portretistică precisă a creat adevărate tipuri, reluate de satiricii ulteriori. Deși aparținea ordinului cavalerilor, Lucilius atacă de obicei moravurile aristocrației, — luxul, corupția, desfrîul, — satirizînd în același timp și moravurile literare, și superstițiile ce mențin poporul în ignoranță.

Satira sa are un subliniat caracter moral. Lucilius își face o idee înaltă despre virtute, definind-o astfel în versurile sale :

> „Virtutea înseamnă să știi ce este drept, folositor, cinstit și ce este nedrept, nefolositor, necinstit ; înseamnă să prețuiești bogăția numai atît cît se cuvine și să cinstești ceea ce într-adevăr merită să cinstești ; înseamnă să fii dușmanul celor răi și al moravurilor stricate ; înseamnă să pui în rîndul întîi interesele patriei ; în al doilea pe ale părinților noștri, iar în al treilea și ultimul rînd pe ale noastre".

Cu Lucilius se încheie seria scriitorilor latini notorii din a doua perioadă a literaturii latine — perioada influenței grecești.

O dată cu secolul următor și în urma unor condiții istorice diferite, literatura latină va căpăta aspecte noi.

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul latin. Plaut. Terenţiu, Seneca

4

Teatrul latin n-a cunoscut nici pe departe amploarea și strălucirea teatrului grec. De altfel, întreaga viaţă culturală a romanilor era rămasă mult în urma celei grecești. Marele prestigiu al teatrului grec a stimulat, la Roma, apariţia atît a unei tragedii cît și a unei comedii latine. Tragedia latină însă a rămas la un nivel foarte modest, în primul rînd pentru că măreţele idei ale lui Eschil și Sofocle, care frămîntaseră cu două secole înainte conștiinţa societăţii grecești, nu mai putea acţiona cu același ecou asupra publicului roman.

Teatrul însuși, ca instituţie, era aici lipsit de o viaţă artistică organizată și mai ales de o autoritate morală. Pentru greci, spectacolul teatral fusese o sărbătoare, o poezie, o meditaţie și o adevărată școală de educaţie cetăţenească. Pentru romani însă, teatrul era un joc, un simplu divertisment. De aceea și actorii, mult timp recrutaţi numai dintre sclavi, erau disprețuiţi, umiliţi și trataţi foarte aspru de legile romane.

Interesul exagerat pentru fastul punerii în scenă, precum și concurenţa întrecerilor de care sau a luptelor de gladiatori, din circuri și amfiteatre, au împiedicat cultivarea bunului gust al spectatorilor și crearea unei dramaturgii de înalt nivel ideologic și artistic.

De la-nceput, teatrul latin de mare popularitate a fost și a rămas teatrul comic. În acest sens, exista un bogat fond de tradiţii populare. Printre acestea, locul întîi îl ocupa „atellana", o farsă populară, de multe ori improvizată de actori purtînd măști ce stilizau diferite tipuri. Umorul atellanei era grosolan, dar dialogul avea multă naturaleţe, iar figurile și moravurile satirizate caricatural erau desprinse din realitate.

În acest cadru apare cel mai mare dramaturg latin, **Plaut** (254—184 î.e.n.).

De origine foarte umilă, făcînd servicii de servitor într-o trupă de comedianţi ambulanţi, apoi munci de sclav la o moară, Plaut a cunoscut foarte bine viaţa celor năpăstuiţi. În comediile sale caracterul democratic este mai accentuat ca la oricare alt dramaturg antic.

Plaut ia ca model noua comedie greacă, în care satira moravurilor și imaginile vieţii de familie luase locul satirei politico-sociale a lui Aristofan. De altfel, Plaut nici nu și-ar fi putut permite să facă o satiră politico-socială, căci drasticele legi romane interziceau orice aluzie la persoanele chiar neoficiale. Comedia sa n-are nici profunzimea gîndirii, nici orizontul larg, nici lirismul lui Aristofan ; în schimb, cele 21 de comedii rămase de la el, reconstituie un tablou vast, pitoresc și foarte viu al viciatei societăţi romane.

Scanned with OKEN Scanner

Una din ele, *Oala cu bani* — imitată de Molière în *Avarul* — schițează pentru prima dată în istoria teatrului tipul bogătașului zgîrcit. Tot atît de celebră a rămas și comedia *Ostașul fanfaron*, care zugrăvește tipul militarului îngîmfat, lăudăros și prost, reluat mai tîrziu în diferite variante — de la Rodomonte sau Capitan Spaventa din *commedia dell'arte* pînă la Falstaff sau la Cyrano de Bergerac. De asemenea, sclavul din comedia lui Plaut *Epidicus*, este strămoșul lui Arlechino, Scapin sau Figaro. Bătrînii răutăcioși din comediile sale, tinerii corupți, femeile vanitoase, bogații zgîrciți, traficanții, curtezanele, paraziții, toate aceste figuri sînt luate din societatea vremii și tratate cu o extraordinară vervă umoristică și satirică. În schimb, cele mai frumoase roluri le rezervă Plaut sclavilor servitori, care devin simpatici pentru că sînt ingenioși, inteligenți, șireți, înșelîndu-și stăpînii sau salvîndu-i din încurcături.

Plaut excelează în zugrăvirea lumii de jos. În opera sa — care rămîne și un neprețuit document de psihologie populară — revine des ideea egalității tuturor oamenilor. „Toți sîntem liberi din naștere — declară un personaj al său — și fiecare din noi năzuiește spre libertate. Sclavia este mai rea decît orice nenorocire, mai rea chiar decît moartea. Pe cine Jupiter îl urăște, pe acela îl face mai întîi sclav".

Plaut nu aprofundează caracterele, construcția pieselor sale e șubredă, contradicțiile și neverosimilitățile abundă. În schimb, comedia sa trăiește prin coloritul detaliilor de viață și printr-o uluitoare mișcare, de la abilitatea unei intrigi pline de complicații și de surprize, pînă la vioiciunea dialogului, la ascuțimea ironiei, la umorul spumos al calamburilor, al replicilor și aluziilor. Iată, de pildă, în ce ritm rapid își debitează un bătrîn petitor tirada sa împotriva luxului femeilor :

Megadorus

Părerea mea e că dacă și alții ar face ca mine, adică dacă oamenii cu stare s-ar căsători cu fete fără zestre, n-ar mai fi în lume atîta ură și dezbinare. Femeile s-ar teme să mai săvîrșească atîtea fapte nerușinate, vrednice de pedeapsă, iar noi, bărbații, n-am mai cheltui cu ele atîția bani ca astăzi. Nici una nu ar mai putea să-ți zică : „Eu ți-am adus atîta zestre ; tu n-aveai nici atîta, așa că trebuie să-mi dai haine de purpură, pietre scumpe, slujnice, catîri, vizitii, feciori în casă, trăsuri cu care să mă plimb". Astăzi oriunde te-ai duce, în orice curte din oraș ai să vezi mai multe trăsuri ca la țară. Și încă asta nu-i

Scanned with OKEN Scanner

nimic pe lîngă cheltuielile celelalte. Ici te-așteaptă boiangiul să-i plătești, colo maestrul ce brodează cu fireturi. Apoi îți vin : ba giuvaergiul, ba negustorul de lînă, ba cel de mărunțișuri, ba cel de mirodenii, ba croitorul de cămăși femeiești, ba boiangiul ce vopsește în roșu, ba cel ce vopsește în vînăt, ba cel ce vopsește în galben, ba croitorul de tunici femeiești cu mîneci, ba negustorii de pînză, ba cizmarul ce face sandale, ba cel ce face altfel de încălțăminte . . . Toți îți stau la ușă : maestrul de coturni te așteaptă și el, ba te mai așteaptă și boiangiul ce vopsește în albastru. Curățătorul de haine îți cere plata, și-o cere și postăvarul, și-o cer și croitorii . . . Nu te slăbesc o clipă negustorii de panglici și cei de cingători și cei de parfumuri. Cînd crezi c-ai scăpat, altă gloată dă năvală în casă, te silesc să-i plătești, nu se mai mișcă de lîngă tine, te păzesc ca pe-un rob . . . Și țesătorii și ceaprazarii și cei ce sculptează cutiile de ținut giuvaeruri. Îi plătești pe toți. Și iarăși crezi că, în sfîrșit ai scăpat, cînd numai ce te pomenești cu vopsitorii de culoarea șofranului, ori cu cine știe ce alte lifte afurisite, care întind mîna să le dai ce li se cuvine. Cheltuieli nesfîrșite, neajunsuri de astea și încă multe altele — iată ce-nseamnă să te-nsori cu o fată cu zestre. Nevasta fără zestre este în puterea bărbatului ; dar femeile cu zestre își duc bărbații la nenorocire și la sapă de lemn".

Al doilea mare comediograf latin, **Terențiu** (190—159 î.e.n.), este întru totul opus lui Plaut. Terențiu se adresează publicului aristocrat, comediile sale au o construcție logică și armonioasă, o finețe în zugrăvirea caracterelor, o pasiune a nuanțelor, o înclinație spre sentimentalism, dar satira socială e ca inexistentă, tabloul vieții timpului e restrîns și palid, comicul său e fără vigoare, iar limbajul n-are savoarea limbii populare.

Ultimul dramaturg latin, **Seneca,** apare în secolul I e.n. (a trăit între anii 4—65). Cele zece tragedii ale sale (*Medeea, Fedra, Troienele* etc.) acumulează o mulțime de orori, de alt fel curente la curțile împăraților Tiberiu, Claudiu sau Nero. În tiradele acestor tragedii însă sînt exprimate uneori idei nu lipsite de o anumită măreție morală stoică, fapt care explică influența lui Seneca asupra lui Shakespeare, Calderon, Corneille sau Racine. Tragediile sale, de o construcție dramatică foarte defectuoasă, nu erau destinate scenei, ci lecturii.

De altminteri, la această dată teatrul roman era de mult în declin. În timpul Imperiului scena romană era ocupată — în cel mai fericit caz —

Scanned with OKEN Scanner

de spectacole pantomimice, alegorice și coregrafice. Dar, în tot acest timp, atellana și mimul — datorită realismului și caracterului lor satiric — au continuat să se bucure de cea mai largă popularitate. Astfel încît, nu prin teatrul cult, ci prin această farsă populară se va realiza, precum vom vedea, o oarecare continuitate în viața teatrală, de la antichitate le evul mediu.

Perioada lui Cicero. Catul și Lucreţiu

Prima jumătate a secolului I î.e.n. este epoca cea mai agitată din toată istoria Romei. Necontenite războaie externe, numeroase răscoale interne de mari proporţii ale sclavilor fac ca republica să-și trăiască ultimii ani. Războaiele se succed unul după altul și o dată cu jaful acestor războaie se intensifică îmbogăţirea colosală a nobililor — ceea ce va face ca și luxul și corupţia să crească.

Pînă acum, literatura trăia în mijlocul luptelor politice, avea un caracter marcat cetăţenesc și — potrivit modelului său grecesc — clasic. Acum, însă, alte condiţii economice și altă configuraţie socială și politică duc la o altă direcţie literară.

În această epocă, omul de litere face din literatură un mijloc de divertisment și de evadare, iar poetul se plasează în centrul propriei sale atenţii : literatura va deveni o artă foarte subiectivă.

Imitată după școala alexandrină, născută în mijlocul unei societăţi trăind în opulenţă și rafinament literatura va răspunde gustului acestei societăţi, devenind și la Roma o literatură ușoară, suplinind absenţa fondului printr-un cult al formei, exagerînd prin urmare elaborarea tehnică.

Poetul tipic al acestei direcţii este **Catul** (87—54 î.e.n.).

Originar dintr-o familie bogată, adresîndu-se gustului lumii aristocratice, poetul Catul este un om pe care nu-l interesează viaţa socială cu problematica ei gravă. Iubește viaţa ușoară, viaţa de plăceri și ospeţe :

„Paharnice, să-mi torni Falernul tare,
Fără de apă, mie, în pahare.
Mai beată ca un bob de strugure beat
Postumia așa poruncă-a dat.
Iar tu aleargă apă-n altă parte.
Pacostea vinului : aici e vin curat . . .

Scanned with OKEN Scanner

Poeziile sale scurte notează concis un sentiment, o imagine, o izbucnire emotivă, închizînd, uneori, chiar o anecdotă din viaţa unui libertin (ca de exemplu în poezia *Către versurile sale)* sau, alteori, inscripţii cu ton aforistic şi formă epigramatică, de exemplu în această scurtă bucată :

„Iubita mea îmi spune că n-ar iubi alt ins
Chiar dacă Joe însuşi pe dînsa ar dori-o.
Ea spune, — dar ce spune iubitului aprins
Femeia, doar pe valul fugar, pe vînt mai scrie-o".

Domeniul inspiraţiei sale este acela al variatelor emoţii ale momentului, traduse în poezii scurte, vioaie şi pline de spirit, cu toate că uneori umbrele tristeţii îl îndrumă cu succes şi spre elegie.

Catul aclimatizează pentru prima dată la Roma poezia alexandrinilor, cultivînd poeziile uşoare, de circumstanţă, scurte poezii pitoreşti şi elegia sentimentală. Evocări nostalgice, meditaţii melancolice, fapte diverse din viaţa sa, totul e materie de poezie. Erudiţia în materie de mitologie sau atitudinea epicureană sînt, de asemenea, prezente în poezia sa. De obicei, poetul este nepăsător şi vesel, schiţînd în linii simple şi precise o mică scenă de interior sau un pitoresc tablou din natură. Ceea ce aduce Catul nou în poezia latină este lirismul personal.

Poetul, comparat uneori cu Alfred de Musset, este înainte de toate poetul iubirii pasionale. Asemenea romanticului francez, Catul nu rămîne însă numai la tonul vesel, spiritual şi hedonist al poeziei de circumstanţă. Moartea fratelui său de pildă, ocazionează poetului accente de adîncă sinceritate :

„Am străbătut popoare şi mări nenumărate
Şi vin lîngă sărmanele-ţi rămăşiţe, frate,
Prinosul de pe urmă la moarte să-ţi închin . . .
Şi fiindcă mi te smulse un ne-ndurat destin,
Nefericite frate, răpit pe neştiute,
Să mai şoptesc o vorbă cenuşii tale mute.
Azi pentru tine numai aceste daruri sînt,
Ce din bătrîni se-aşază la margini de mormînt.
Primeşte-le, în lacrimi de frate înmuiate,
Şi pentru veşnicie, acum, adio frate !"

În primul rînd, însă, Catul este cunoscut ca poet al iubirii şi a exercitat ca atare o mare influenţă asupra viitoarei poezii latine. În poezia sa, sentimentul iubirii apare cu infinite şi subtile nuanţe. Toată gama senti-

mentelor legate de povestea iubirii sale pentru Lesbia este dominată de suferința iubitului părăsit, iar vibrația sentimentală sinceră și pură a poetului — altădată glumeț, monden, galant, chiar frivol — comunică cititorului de acum convingerea lui Catul că iubirea nu este pentru el un divertisment, ci o pasiune mai puternică decît voința și chiar decît moartea. De la poezia lui Catul pînă la elegiile poeților din a doua jumătate a veacului n-a mai rămas decît un pas.

Cu totul diferită este personalitatea poetului filozof **Lucrețiu** care a trăit cam între anii 97 și 55 î.e.n.

Opera lui Lucrețiu *Despre natura lucrurilor* este un poem filozofic construit pe baza doctrinei materialiste a lui Epicur și Democrit. Scris cu intenția declarată de a spulbera întunericul superstițiilor, poemul expune un sistem pur materialist, afirmînd ideea indestructibilității materiei, vorbind despre natura materială a sufletului, despre mișcarea atomilor care determină varietatea și schimbările lucrurilor, despre cunoaștere, despre originea lumii și evoluția civilizației, în fine explică diferite fenomene ale naturii. Filozoful, este un dușman al obscurantismului propagat de superstițiile religioase, precum și al religiei.

Deși operă filozofică prin intenție, *Despre natura lucrurilor* este și o operă de mare valoare literară, prin pasiunea argumentației și prin bogăția imaginației, prin accentele de caldă sensibilitate umană, cînd poetul vorbește despre cei ce suferă, sau prin accentele de ironie la adresa viciilor și superstițiilor. Apoi solemnitatea tonului, evoluția inspirației și plasticitatea imaginilor (în părți ca elogiul filozofiei din cîntul II, elogiul lui Epicur din cîntul III sau elogiul Atenei din cîntul VI) au asigurat, de asemenea, acestui poem o excepțională glorie filozofică și literară de-a lungul veacurilor. Iată, de exemplu, versurile cu care începe Invocația :

„Rodnică Venus, a Eneazilor zămislitoare,
Pentru oameni și zei — desfătare de-apururi.
Sub lunecătoarele astre-ale bolții, crăiasă, —
Mării cu năvi plutitoare, tu-i dărui prăsilă ;
Țarinii, holde-ncărcate, belșug hărăzindu-i ;
Vîntul de tine se teme, iar norul cel greu se destramă
Cînd cu plăpînde podoabe pămîntul ți-așteaptă ivirea,
Înveșmîntat de gingașele flori ; iar tipsiile mării
Rîd către tine sub raze . . .“

Epoca aceasta numără și personalități ca Iuliu Cesar, Salustiu sau Marcus Tullius Cicero.

Scanned with OKEN Scanner

Istoriografia nu intră în cadrul preocupărilor noastre. Va trebui totuși să remarcăm că Cesar are cea mai frumoasă proză latină și că Salustiu, concepînd dramatic istoria, în acțiune, iar nu descriptiv ca Cesar, este întîiul scriitor care a făcut la Roma din istorie un gen literar, atît prin tablourile pe care le realizează, cît și prin contururile sugestive ale caracterelor.

Personalitatea dominantă a epocii este oratorul, retorul și filozoful **Cicero** (106—43 î.e.n.).

Ca orator, în pledoariile (*Pentru Archia*) sau în discursurile sale politice (*Catilinarele*, *Philippicele*), Cicero este remarcabil prin spirit sau prin efectul patetic, dar și prin claritatea și armonia frazei. Ca retor, în lucrările sale de retorică (*Despre orator*) arată că oratorul trebuie să fie un adevărat enciclopedist, să cunoască filozofie, istorie, drept și poezie.

În lucrările sale filozofice (cu caracter politic : *Despre republică* ; religios : *Despre natura zeilor* ; pur filozofic : *Despre amiciție*), Cicero nu este un gînditor original.

Eclectic în filozofie, în morală Cicero este un stoic, luptînd aprig împotriva epicureismului. Cicero este cel dintîi care creează terminologia filozofică latină. Prin varietatea scrierilor sale, el fiind un adevărat enciclopedist, Cicero este considerat ca cel mai de seamă reprezentant al prozei latine.

Dînd numele său acestei perioade a literaturii latine, Cicero o încheie. În a doua jumătate a aceluiași veac, ca urmare a unor condiții istorice diferite, vom avea cea mai strălucită epocă a literaturii latine.

Perioada lui August. Virgiliu

6

Jumătatea a doua a secolului I î.e.n. începe prin decăderea republicii și instaurarea imperiului. Principala cauză care a dus la această răsturnare politică a fost intervenția proprietarilor de sclavi. Aceștia, pentru a reprima răscoalele sclavilor la care se atașează și țărani, susțin lupta împotriva republicii și înlocuirea ei printr-o dictatură militară, care să le garanteze liniștea și satisfacerea intereselor lor.

Principatul lui Octavian August aduce o relativă pacificare a imperiului și înfrumusețarea și civilizarea urbanistică a Romei.

În același timp, se caută să se corupă plebea, oferindu-i-se spectacole costisitoare. Un sfert din populația liberă a Romei rămasă fără lucru ca-

Scanned with OKEN Scanner

pătă de la stat alimente în mod regulat și gratuit, spre a nu se revolta contra regimului.

Spre a-i cîștiga pe scriitori, regimul imperial acordă o protecție deosebită literelor. Mecena, consilierul apropiat al lui August, precum și alți patricieni — Pollion, Messala Corvinus etc. patronează literatura și scriitorii.

Epoca principatului lui August este epoca poeziei, epoca lui Virgiliu, a lui Horațiu, a lui Ovidiu, Tibul și Properțiu.

Tipul poetului oficial, conștient de gravitatea, de importanța, de demnitatea funcției sale de poet, care ține ca prin opera sa să sprijine reformele lui August pornite în scopul regenerării morale a Romei, este **Publius Vergilius Maro** (70—19 î.e.n.).

Atras la început de poezia alexandrinilor, Virgiliu este cîștigat apoi de literatura clasică greacă și de poezia lui Lucrețiu. Principalele opere ale lui Virgiliu sînt *Bucolicele, Georgicele* și *Eneida.*

Prima operă, scrisă sub influența poeziei alexandrine, este o culegere de poezii pastorale imitate după Teocrit. Aici Virgiliu cîntă viața păstorilor, pentru care principala preocupare este dragostea. Dar, spre deosebire de Teocrit, poetul latin aduce o viață transcrisă convențional, prețios, artificial. Simplitatea vieții păstorilor trăind în mijlocul naturii reprezintă pentru poet un mod de refugiu din atmosfera viciată a societății mondene. Virgiliu însă aduce în *Bucolice* o puritate a sentimentului și un delicat simț al naturii, note ce vor rămînea caracteristice pentru întreaga sa operă :

„Fericit bătrîn ! Aicea, între apele știute
Și-ntre sacrele izvoare vei căuta răcoritoarea
Umbră deasă. Da, aicea, lîngă gardul viu de sălcii
Care-ți răzorește cîmpul de pămînturi megieșe,
Unde vine dinspre Hybla roi de-albine să culeagă
De pe mîțișori nectarul, te-o cuprinde aromeala
Legănat de-ușorul zumzet. De sub aste stînci înalte
Va ajunge pîn'la tine zvon de cîntece, cu care
Umplu, vălurit, văzduhul lucrătorii de la vie,
Și-asculta-vei gurluitul guguștiucilor dragi ție,
Și din vîrf de ulmi, prelungă, tînguirea turturelii . . .“

Cea mai strălucită însă dintre operele lui Virgiliu sînt *Georgicele.* Aici, el utilizează *Munci și zile* a lui Hesiod. În *Georgicele,* Virgiliu atrage atenția asupra vieții de la țară și asupra agriculturii, ocupație atît de cultivată

Scanned with OKEN Scanner

și de iubită de strămoși, opunînd vieții artificiale a bogăților farmecul simplu al vieții rustice.

În cele patru cărți poetul tratează despre agricultură, pomicultură, zootehnie și apicultură dînd sfaturi practice, sau mai bine zis reconstituind într-o amplă viziune poetică viața țăranului în versuri de natura acestora :

„Iarna-i vreme de petreceri și-orice grijă risipește —
Cum corăbiile grele de încărcături bogate,
În sfîrșit ating limanul, iar corăbierii veseli
Pun la pupa lor găteala de cununi și de ghirlande.
Și cu toate-acestea-i vreme să culegi din dafini frunze,
Ghinde din stejari, măslinul, bobul sîngeriu de mirt.
Cînd zăpada-i așternută-n straturi dese, cînd pe ape
Sloiuri se tîrăsc la vale, vremea e să-ntinzi rețele
Cerbilor sprințari, capcane — călătoarelor cocoare . . .“

Nu partea informativă, tehnică, interesează, ci descrierile și episoadele intercalate sînt cele ce dau farmec *Georgicelor.* Spre deosebire de lucrarea lui Lucrețiu, opera lui Virgiliu este străbătută de un sentiment religios, dublat de un viu sentiment cetățenesc. În fine, dragostea naturii și a vieții rustice, simpatia pentru animale și pentru plante, cărora poetul le atribuie sentimente omenești, pasiunea caldă a tonului sau finețea și plasticitatea stilului fac din *Georgice* o capodoperă.

Ideea social-politică ce susține această capodoperă este că Roma, devenită puternică prin practica agriculturii, este în prezent amenințată de excesul grandorii și al luxului, și că ea nu se va putea salva decît prin revenirea la respectul și considerația profundă a agriculturii.

Această idee fundamentală, în concordanță cu politica internă a lui Octavian August — idee care traducea de fapt tendința de restaurare a micii proprietăți și a religiei — împrumută *Georgicelor* un ton de gravitate, de solemnitate, de patetic patriotism, — ca în fragmentul din Georgica a II-a intitulat *Lauda Italiei,* fragment care se încheie cu versurile :

„Plaiul nostru de asemeni din adîncuri dezvelit-a
Vine de argint și mine de aramă ; multe locuri
Sînt îmbelșugate-n aur. Plaiul nostru e acela
Care-a zămislit o rasă de viteji puternici : Marsii,
Tineretul din Sabinum, volscii cei cu lancea scurtă,
Răbduriu la greu ligurul. El născu bărbați ca Decii,
Mariu, Camillus cel mare, Scipionii tari în lupte

Scanned with OKEN Scanner

Și pe tine, o, Slăvite Caesar — tu biruitorul
Asiei îndepărtate, care astăzi pui pe goană
Iudianu-nfrînt, departe de colinele romane.
Te salut, pămînt al țării lui Saturn, prea bună maică
A recoltelor bogate, darnică zămislitoare
De eroi slăviți ; în cinstea ta, mă încumet acuma
A cînta-ndeletnicirea ce din vechi ți-aduse fala,
Și-ndrăznet — izvorul sacru deschizîndu-l — fac să sune
În cetățile romane cîntul minunat din Ascra."

Cea mai mare lucrare a lui Virgiliu, a cărei elaborare i-a cerut zece ani, este *Eneida*.

Această epopee a latinității cuprinde, în partea întîi, peripețiile pe mare ale lui Enea pînă să ajungă pe pămîntul Italiei, această carte fiind imitată după Odiseea. Partea a doua, imitată după Iliada, cuprinde luptele eroului în Italia. Ca izvoare, Virgiliu a mai utilizat și poemul epic al lui Naevius, și *Analele* lui Ennius.

Virgiliu a scris această epopee cu un scop literar, dar și cu un scop civic, de exaltare a virtuților romane și, în sfîrșit, cu un scop de elogiu dinastic, de preamărire a epocii principatului lui August.

Condițiile în care este conceput și elaborat poemul sînt de natură a-i asigura valoarea. În primul rînd amploarea viziunii, care îi permitea să îmbrățișeze dintr-o singură privire întreaga istorie romană. În al doilea rînd, subiectul era suficient de vechi pentru ca poetul să dezvolte miraculosul, element necesar oricărui poem epic asemănător.

În această grandioasă viziune de ansamblu a trecutului, în centrul căreia este plasat legendarul părinte al neamului latin, Virgiliu aduce erudiție, sentiment cetățenesc și sensibilitate umană. Materialul imens de date reale, de legende și tradiții este folosit în scopul de a fundamenta, pe calea emoției estetice, ideile politice și sociale ale lui August.

Cu toate acestea, *Eneida* este mai mare prin intenție decît prin realizare. Căci epopeea nu este născută într-un mediu dominat de acea credință naivă care să împrumute poemului forța veracității. Lipsește fondul masiv de credințe, adeseori naive, întîlnit în străvechile epopei homerice ; epoca lui Virgiliu este prea savantă pentru a mai crede în puterea și farmecul miraculosului.

Apoi, autorul este prea puțin puternic, prea puțin apt pentru invenția epică : este în schimb mai mult un temperament delicat, aplecat spre lirism și elegie — de unde un miraculos poetic, dar rece, și caractere entuziast evocate, dar șterse.

Scanned with OKEN Scanner

În fine, celălalt element constitutiv de creație epopeică, mitologia, este, de asemenea, mai debil. Zeii sînt lipsiți de pasiune, incapabili a se lansa în aventuri și fapte pasionate : „Oare mînii atît de aprige pot ele intra în sufletul zeilor ?“ se întreabă însuși poetul, sceptic el însuși în materie de mitologie, în acest instrument de creație epopeică. Și este prea multă ordine, prea mult calcul în organizarea acestui panteon roman ; zeii romani apar, la Virgiliu, prea încadrați într-o disciplină romană și într-o netă ierarhie civică. Întocmai ca un cetățean din epoca lui August, conștient de necesitatea acestei ordine ierarhice, zeul Neptun va ajunge să protesteze : „Nu lui Eolus, ci mie mi s-au dat tridentul și împărăția mării“.

Mai multă ordine și demnitate găsim în panteonul roman decît în cel grec, dar și mai puțină viață. Astfel, și mitologia și psihologia, și stilul epopeii, vor fi lipsite de forță.

Totuși, calitățile *Eneidei* sînt remarcabile și suficient de puternice pentru a-i fi asigurat succesul și valoarea ce s-au impus posterității.

Eneida aduce o caracterizare ideală a instituțiilor, a credinței și moravurilor romane. Găsim apoi aici legendele și tradițiile locale — totul realizat în forma unei desăvîrșite compoziții. Eneida dă expresia practicilor religioase și preceptelor morale : principiul constituției ferme a familiei, principiul perpetuității neamului roman sau principiul înțelepciunii și al moderației. Versuri ca acestea :

„Să ai curajul de a disprețui bogățiile“

sau :

„Învață, copile, învață de la mine virtutea și munca, —
Alții te vor învăța fericirea“.

vin parcă din vremurile de glorie ale societății romane, ca o mustrare la adresa societății în care trebuie să trăiască poetul și care ignora aceste norme morale.

Virgiliu nu este un geniu epic. Momentele realizate cu mare forță devin puternice mai mult prin intensitatea sentimentală a personajelor, ca de exemplu în acest scurt fragment din cartea a doua :

„Și groaznic se cutremură palatul
De freamătul de jale și de gemet,
Și curtea urlă pînă-n fund de plînsul

Scanned with OKEN Scanner

Femeilor, şi vaierul ajunge
La stelele-aurii. Prin uriaşul
Palat colindă mame-ngrozite,
Şi uşile le ţin îmbrăţişate,
Şi le sărută".

Alteori, poetul ajunge să realizeze versuri de o rară gingăşie, ca în pasajul ce redă întîlnirea lui Enea cu stafia iubitei sale Creuza şi dispariţia fantomei :

„Vorbind aşa, ea mă lasă în lacrimi
Cînd tocmai-aş fi vrut să-i spun atîtea,
Şi-n aerul uşor pieri. De trei ori
Cu braţele cercat-am să-i înlănţui
Grumazul, şi de trei ori, apucînd-o
Zadarnic, — umbra mi-a scăpat din braţe,
Ca vîntul lin, ca somnul care zboară".

De cea mai mare popularitate s-a bucurat întotdeauna cartea a doua, cuprinzînd descrierea prăbuşirii Troiei, şi mai ales cartea a patra, descriind dramatic dragostea Didonei părăsită de Enea.

Întreaga operă poetică a lui Virgiliu îi completează fizionomia literară prin trăsătura unei inspiraţii delicate şi uşoare, prin subtila percepţie senzorială a peisajului, prin calda înţelegere umană, prin nota melancolică de dragoste şi bunătate, prin tonul dominant de uşoară tristeţe, — un bogat şi foarte personal fond liric, închis într-un vers perfect lucrat, variat ca expresivitate, plin de armonie coloristică şi mai ales muzicală.

Horaţiu

Poezia „secolului lui August" este dusă la cele mai înalte culmi de către un fiu de sclav liberat, căruia „sărăcia i-a dat îndrăzneala de a face versuri" (Sat. I, 6), de către celebrul poet **Quintus Horatius Flaccus**, care, o dată ajuns în cercul favoriţilor lui Mecena, a fost cel mai apreciat de către acesta (64—8 î.e.n.).

Horaţiu a scris satire în care atacă viciile societăţii contemporane : risipa, cămătăria, luxul etc. Aceeaşi atitudine de critică socială o ia în epode — compoziţii mici, cu caracter satiric, adresate unor persoane. Epistolele sale au subiecte fie de filozofie, fie de morală, fie literare — ca

Scanned with OKEN Scanner

acea epistolă adresată Pisonilor, monument al teoriei literare a antichității.

Dar partea cea mai strălucită a operei sale o formează odele, gen de poezie cu subiecte diferite, pe care el l-a creat la Roma. Horațiu este cel dintîi care a aclimatizat în literatura sa poezia lui Anacreon, Sapho sau Pindar.

Inspirația lui Horațiu nu este monocordă ; dimpotrivă, este succesiv epicuristă, hedonistă și stoică, melancolică și optimistă : multiplă, variată, contradictorie, ca însăși viața.

Lirica lui Horațiu, cuprinzînd idei morale, sociale și politice, elogiază simțul civic, curajul, moderația, dreptatea, prudența, religiozitatea, cinstea etc. Concepția epicuristă însă este cea care îi dă o mai bogată sursă de inspirație, ca în oda *Către Venus :*

„O, Venus, în Cnido și-n Pafos regină,
Îți lasă plăcutul tău Cipru și vină
În casa Glycerei cu daruri de seamă
Și fum de tămîie te cheamă.
Și Cupidon vie cu tine, aprins,
Și Nimfe și Grații cu brîul descins,
Și-apoi Tinerețea : ea doar de la tine
Tot prețul, Zeiță-l deține.“

Această atitudine de viață se menține însă pe linia unui hedonism măsurat, echilibrat, moderat, ca în poezia *Sclavului său :*

„Urăsc, copile, fastul perșilor,
Nu-mi plac încununate împletiri,
Să nu mai tai tîrziii trandafiri
Ce-n parcuri mor.
Ci numai simplul mirt de rînd îl vreau . . .
Cu mirt, slujind, îți șade bine ție
Și mie care, tolănit, în vie,
La umbră, beau.“

Este aici un hedonism corect, în care însăși aplicația bahică este atenuată. Prin această atitudine temperată în gustarea plăcerilor variate ale vieții se exprimă recomandarea trăirii intense a clipei prezente, celebrul „carpe diem“ horațian, prin dragostea de viață ce nu dorește plăceri vicioase, —

sentiment care de asemenea este ușor tincturat și de o vagă notă de melancolie :

„Să nu te-ntrebi vieții noastre ce capăt zeii-au rînduit,
Nici să te-ncerci, Leuconoe, căci nu-i de ei îngăduit,
În vrăjile babilonene, ci rabdă tot ce ți-e sortit.
Fie că Zeus ierni mai multe sau doar pe-acestea ne-a mai dat
Nădejdea tu ți-o drămuiește, căci timpul vieții-i măsurat.
Strecoară-ți, înțeleaptă, vinul : Cît stăm de vorbă, vremea-n zbor
Aleargă ; ziua de azi trăiește-o și nu te-ncrede-n viitor".

În această poezie, motivul „carpe diem" se enunță cuprinzînd, pe lîngă notele specificate mai sus, și note de stoicism. „Carpe diem", prin urmare, nu este de loc răspunsul ușor pe care un temperament superficial l-ar da problemelor vieții.

Numai rareori Horațiu rămîne la idilicul simplu, la zugrăvirea în imagini vii, colorate de nostalgia amintirii, a vieții de la țară, ca în versurile din epoda a II-a :

„Ferice-acel ce pilda strămoșilor urmează,
Și de negoț departe, și slobod de cămată
Moșia părintească cu boii lui lucrează.
. . . . . .
El șade să-mpletească pe plopi lăstari de viță
Sau să privească boii, în vale, la pășune ;
Schimbînd altoiul, taie uscatele mlădițe,
În amfora curată el mierea stoarsă-o pune
Și oile plăpînde le tunde ușurel".

În cadrul unei asemenea inspirații, tema erotică nu putea să fie frecventă. Horațiu nu este un poet al iubirii. Cît despre tema morții, aceasta nu va constitui o preocupare îndelungată și nu-l va duce la accente tulburătoare, ci la orizonturile elegiei senine :

„Eu voi zbura-n văzduhul nepătat,
Nemaivăzut poet înaripat . . .
Și părăsind pămîntul, voi lăsa
În urmă Roma și invidia".

Scanned with OKEN Scanner

În schimb, oda sa *Împotriva luxului*, pe lîngă critica ce o conține, deschide noi perspective de înțelegere a poeziei horațiene și îi completează peisajul liric :

„Pe-atunci sărac era romanul,
Dar statu-era bogat și tare
Și nu-nălțau particularii
Largi portice răcoritoare.

Iar legile opreau prețul
Pentru colibele sărace
Și numai templele-aveau voie
Cu marmură să se îmbrace".

Este în poezia lui Horațiu o solemnă poziție de respect pentru valorile trecutului, nealterat de corupția contemporană, de cupiditatea și avariția, de luxul și imoralitatea clasei dominante ; o poziție care vizează contradicția acută dintre acest lux al bogătașilor și sărăcia țăranilor.

Poziția de gîndire și atitudine a lui Horațiu este limitată și nu arareori contradictorie. Poetul are mîndria originii sale de fiu al unui sclav eliberat, dar și mîndria de a se ști prețuit în anturajul nobilului Mecena. Servește cu fidelitate politica lui August (restaurarea păcii, a micii proprietăți, a moravurilor, a sobrietății, a tradiției etc.), dar, spre a-și păstra o relativă independență, se ține la o anumită distanță. Horațiu critică moravurile, dar prudent și nu categoric. Condamnă viciile, dar nu fără o oarecare indulgență. Opera poetului se constituie ca o oglindă critică a societății romane contemporane, dar idealul horațian de perfecțiune nu este atît un ideal social și nici activ, cît mai de grabă un ideal individualist și contemplativ.

Remarcabilă operă de teorie literară a antichității și în același timp operă semnificativă pentru profilul spiritual al lui Horațiu este *Epistola către Pisoni*. Scrisă împotriva mulțimii de epigoni care prin superficialitatea lor compromiteau poezia, epistola enumeră principiile ce trebuie să stea la baza unei opere literare pentru ca aceasta să cîștige în demnitate și pentru ca poetul, care prin esență trebuie să exercite o funcție morală, să devină un educator.

Prima condiție este veracitatea — ca să placă, opera trebuie să arate adevărul. Apoi, indispensabilă este unitatea și armonia ansamblului. O altă condiție este ca poemul să trezească emoția estetică a cititorului. Unui poet i se cere neapărat nu numai talent, ci și cultură. El trebuie să fie foarte

Scanned with OKEN Scanner

exigent cu sine însuși, acordînd cea mai mare atenție elaborării artistice. Poetul trebuie să urmărească în permanență în opera sa o îmbinare între util și frumos, prin desfătarea estetică să caute să-l învețe, să-l educe pe cititor. Scriitorul trebuie să scrie foarte concis, concisiunea fiind o condiție a valorii artistice a unei opere. Apoi, el trebuie să caute să îmbogățească vocabularul, folosind și cuvinte vechi, și cuvinte noi. În fine, Horațiu combate mediocritatea și condamnă pe poeții care caută să-i flateze pe cei ce-l plătesc.

Aceste idei estetice — alcătuind prima operă importantă de acest gen a antichității, după *Poetica* lui Aristotel — vor căpăta o putere de dogmă în timpul Renașterii și al clasicismului francez, *Arta poetică* a lui Boileau reluînd și actualizînd ideile acestei adevărate „arte poetice" a lui Horațiu.

Maestru al muzicalității cuvintelor și al ritmurilor variate, Horațiu este genial prin corespondența pe care o realizează între ideea de fond și expresia ritmică-muzicală, prin identitatea de respirație a fondului și ritmului.

Horațiu a fost poetul care „în fața elegiei, încătușată de imitația elenistică și care nu îndrăznește să se ridice mai sus de meschine povești erotice, împotriva acestui lirism modelat de o convențională eleganță mondenă, înțepenită într-un manierism prea savant și cu un stil afectat, creează o poezie perfectă ca formă și de inspirație voit naivă, populară și romană. Odele sale sînt cu adevărat poezia secolului nou" (Alb. Grenier).

8

Elegia latină. Ovidiu

Paralel cu poezia lui Virgiliu și a lui Horațiu se cultivă acum la Roma o altă poezie, a unor poeți pentru care arta nu mai reprezintă o funcție morală și socială ; o poezie preferată de cercurile aristocratice, o poezie ce evită tematica politico-socială, o poezie care se menține pe planul intimismului : elegia sentimentală. Reprezentanții ei sînt Tibul, Properțiu și — pînă la un punct — Ovidiu.

Tibul (54—19 î.e.n.) este poetul care visează viața liniștită și pură de la țară, alături de iubita lui, Delia. Infidelitatea ei însă îi prilejuiește stăruitoare lamentații continui (dar care nu au forța pasională din versurile lui Catul), și îi îndreaptă gîndul spre moarte. Încît peste tabloul idilic și sentimental al unei fericiri zadarnic dorite, se așterne greu și insistent umbra morții.

Scanned with OKEN Scanner

Dar cînd Tibul se gîndește la ororile războiului care distruge speranțele oamenilor de pace și liniște, poezia sa capătă o notă neașteptată de gravitate, de vigoare, de umanitate :

„Cine a fost cel ce făcut-a întîiul grozavele săbii ?
Ce om feroce a fost, fără inimă, crud ?
În omenire de-atunci sînt crunte omoruri și lupte,
Morții năpraznice-atunci calea mai larg s-a deschis.
... Ce nebunie, moartea cea neagră s-o chemi prin războaie ! "

Properțiu (49—15 î.e.n.), poetul la care influența alexandrină se face mai resimțită, este superior lui Tibul prin vigoarea și profunzimea sentimentului. La nici un alt poet latin al secolului iubirea nu apare ca o pasiune atît de puternică.

Tema unică a poeziei lui Properțiu este iubirea. În tratarea acestei teme poetul apelează des la amintiri mitologice. Mai concis decît al lui Tibul, stilul său nu este atît de simplu și de limpede, dar este mai personal. Alături de pasiunea sa erotică Properțiu introduce și reflecții morale : zadarnice sînt frămîntările și ambițiile omenești, căci ceea ce este esențial e viața inimii, iubirea este sensul suprem al vieții, este singurul lucru care merită prețuit, este singurul mijloc care îi poate face pe oameni mai buni :

„Iubirea-i mai presus de orice comoară, cît ar fi ea de mare
... Căci, fără de iubire, bogăția ce plăcere-ți poate oferi ?
Nimic nu-mi pare prețios dacă Venus nu îmi va zîmbi.
Ea poate-nfrînge a vitejilor pornire înfricoșătoare
Și-n suflete de piatră chinul suferinței să-l strecoare".

Cel mai mare elegiac latin și singurul poet care poate sta alături de Virgiliu și Horațiu este **Publius Ovidius Naso** (42 î.e.n. — 17 e.n.).

Bogata creație poetică a lui Ovidiu — cea mai amplă și mai variată operă poetică pe care ne-a transmis-o antichitatea greco-romană — se desfășoară în trei etape distincte, corespunzînd unor tematici diferite.

Descendent dintr-o familie veche de cavaleri, Ovidiu s-a bucurat de o aleasă educație, a făcut călătorii, „apoi am intrat în slujbe menite celor tineri", — cum scrie el, — dar numai pentru scurt timp, dedicîndu-se pe urmă exclusiv poeziei. Preferînd societatea aristocratică, Ovidiu scrie pentru acastă societate, cultivîndu-i gusturile, în același timp însă făcînd opoziție unor măsuri autoritariste ale lui August și uneori exprimînd chiar simpatie față de situația sclavilor. Nu se poate afirma că Ovidiu a fost „democrat" ; adevărul însă este că la nici unul din marii poeți latini nu

Scanned with OKEN Scanner

întîlnim atîtea atitudini democratice ca la Ovidiu, chiar dacă numai ușor și accidental.

Prima sa culegere, *Amoruri,* este în ansamblu povestea unei iubiri, imaginare mai degrabă decît reale. În acești ani ai tinereții Ovidiu își găsește vocația poetică în cadrul poeziei erotice :

„Aceasta mi-e averea : să preamăresc femeia,
Să-i fac iubitei mele renumele etern.
Veșminte, pietre scumpe și aur s-or distruge —
Dar faima ei, în versuri, etern va străluci !“

Pasiunea sinceră este însă înlocuită cu ceea ce constituie calitatea predominantă a geniului lui Ovidiu : spiritul, spiritul sub toate formele sale : de la spiritul de rară finețe psihologică și de pătrunzătoare observație a moravurilor lumii mondene pînă la spiritul ironic, la glumă, la parodie, la calambur sau la antiteza de efect oratoric. Acestea sînt procedeele obișnuite ale tehnicii sale poetice. La Ovidiu apare, aici ca la nici un alt poet și într-o asemenea măsură, inteligența. Inteligența concepută ca foarte agil joc al promptitudinii, ca neașteptată vioiciune a spiritului. De aceea nu s-ar putea spune că Ovidiu este un elegiac propriu-zis : căci elegia implică introvertire, sentimentalism, melancolie — adică tot ceea ce „inteligența“, luciditatea, aplicația spre ironie, tot ceea ce spiritul lui Ovidiu exclude.

Teoretizarea concepției sale despre iubire constituie tema *Artei iubirii.* Opera aceasta cuprinde indicații asupra felului de a-ți căuta o iubită, de a-i cîștiga dragostea și de a i-o păstra. Poetul nu-și consideră opera ca fiind amorală, pentru că dintru început ea se adresează celor ce sînt deja amorali. De reținut aici este faptul că Ovidiu respinge ideea de a-ți cumpăra iubirea, trebuind în schimb s-o cucerești numai prin farmecul persoanei tale, farmec în care să intre purtările alese și o cultură aleasă ; sensul operei constă în încercarea pe care o face poetul de a înălța iubirea de la un simplu joc frivol la ținută și demnitate, de la depravare la galanterie, purificînd astfel întrucîtva moravurile decăzute ale aristocrației și îmbogățiților timpului. *Arta iubirii* constituie un document prețios asupra moravurilor acestora.

În fine, tot acestei prime perioade a creației lui Ovidiu (în afara altor culegeri : *Leacuri contra iubirii și Despre cosmetice)* îi aparțin *Heroidele,* o serie de scrisori imaginare scrise de femei celebre ale trecutului legendar iubiților lor. În afara multor indicații privind societatea timpului, acest fel de elegie a fost pentru prima dată cultivat la Roma, de Ovidiu. Aici

Scanned with OKEN Scanner

apare pentru întîia oară în creaţia sa tonul elegiac sincer şi adeseori emoţionant.

În a doua etapă de creaţie, Ovidiu se îndreaptă spre tezaurul de mituri, legende, credinţe şi obiceiuri ale poporului roman legate de anumite zile ale anului. Astfel iau naştere *Fastele*, care — începînd cu prima lună a anului, dar oprindu-se după a şasea — sînt un fel de catalogare a evenimentelor istorice mari, a ceremoniilor religioase, a tradiţiilor şi obiceiurilor romane, dar o catalogare poetizată cu multă sensibilitate, fineţe şi nu rareori cu spirit ironic. Departe de a fi o operă aridă, cum superficial se afirmă uneori, — *Fastele* aduc nenumărate pasaje de cea mai autentică poezie.

Capodopera lui Ovidiu însă este marele poem, atingînd dimensiunile *Iliadei*, intitulat *Metamorfozele*. Nicăieri ca aici poetul nu şi-a pus (nici chiar în *Faste*) într-o măsură atît de mare la contribuţie vasta sa erudiţie în materie de mituri şi legende. Începînd cu cea dintîi şi cea mai grandioasă metamorfoză — creaţia lumii, pe baza existenţei primordiale a materiei, — poetul descrie vreo două sute patruzeci de preschimbări legendare de oameni în alte făpturi, în plante, flori, arbori, stînci, constelaţii etc.

Dar nu această erudiţie face din *Metamorfoze* una din marile capodopere ale antichităţii, nici talentul de povestitor al poetului, ci sensurile de profundă umanitate care străbat cele mai cunoscute episoade (Pigmalion, Narcis, Echo, Proserpina, Filemon şi Baucis etc.).

Cu cîtă fineţe şi sensibilitate notează poetul, de pildă, cum dafinul în care a fost preschimbat zglobia nimfă, mai păstrează încă urme de simţire şi de suferinţă omenească :

„. . . Ruga abia o sfîrşi, că o grea toropeală se lasă
Într-ale ei mădulări, şi o scoarţă subţire o-ncinge
Peste gingaşul ei sîn ; în frunziş se lungesc a'ei plete,
Ale ei braţe în crengi ; nemişcate-s picioarele-i repezi ;
Le ţintuiesc rădăcini ; poartă-n cap al copacului creştet ;
Doar strălucirea-a rămas din ce-a fost frumuseţea-i trecută.
Phoebus, punînd a lui dreaptă pe trunchi, el şi aşa o iubeşte.
Sub învelişul cel nou simte inima ei cum se zbate . . .

Simţul artistic şi fantezia strălucitoare a poetului dau naraţiunii o intensă senzaţie de viaţă şi de adevăr. Şi ceea ce este cu totul remarcabil e faptul că monotonia este exclusă ; s-ar putea spune că în întreaga operă nu există două episoade prezentate în acelaşi mod şi cu o tonalitate identică.

Un alt aspect care a scăpat sistematic cercetărilor este relevarea puternicului realism din părţile cele mai bune ale poemului, care nu evită nici

Scanned with OKEN Scanner

expresia cea mai aspră. Un exemplu în acest sens îl poate oferi episodul ciumei din Egina (cartea VII), în care se întîlnesc astfel de versuri :

„Știm că-n izvoare și lacuri la urmă-ajunsese miasma,
Că mii de șerpi răspîndiți pe ogoare nemailucrate
Au pîngărit atunci rîuri cu balele lor veninoase.
Ciini, și paseri, și oi, și boi, și sălbatice fiare
Se prăbușeau cu grămada . . . Pe toate-a pus stăpînire-amorțeala,
Iar prin păduri, pe cîmpii și pe drumuri zac hîdele stîrvuri,
Ce, cu mirosul lor greu, împrejuru-le aerul strică.
Și, de-a minune, nici ciini, nici paseri de pradă, nici lupi
Nu se ating de vreun trup, se prefac de la sine-n țărînă,
Dau în văzduhuri miasme ce duc molipsirea departe".

Metamorfozele este singura operă a antichității, transmisă posterității, care cuprinde un număr atît de mare de legende. În primul rînd, datorită acestei opere Ovidiu este — alături de Homer scriitorul antic care a exercitat cea mai mare influență asupra creațiilor culturale europene timp de două milenii.

A treia etapă a creației lui Ovidiu însumează elegiile sale din timpul exilului, la Tomis, în cel mai îndepărtat colț al imperiului, pedepsit de August pentru atitudinea sa generală de opoziționism față de reformele inițiate de împărat și față de spiritul ce stătea la baza lor.

De aici, de la Tomis, trimite el la Roma scrisori în versuri, unele fără specificarea destinatarului, altele adresate direct anumitor persoane. Primele au primit titlul de *Triste*, celelalte de *Pontice* (sensul acestor titluri este : „Cîntecele tristeții" și „Epistole de pe țărmul Pontului Euxin", așa după cum înțelesul titlurilor celorlalte opere — *Amoruri, Heroide, Faste* — ar putea fi mai clar enunțat în românește prin : „Povestea unei iubiri", „Femei legendare" și „Calendarul roman").

Găsim în aceste elegii o mare varietate de accente exprimate într-un ton de autentică sinceritate : durere, nostalgie, revoltă, mînie, melancolie, recunoștință sau pasiune în iubire mărturisită soției sale rămase la Roma :

„Eu zac aicea, lînced, la marginile lumii,
Și-n mintea mea răsare tot ceea ce-am pierdut.
O, toate-mi vin în minte . . . Dar tu le-alungi pe toate,
Tu, dulcea jumătate a sufletului meu !
Cu tine stau de vorbă și glasul meu te cheamă,
Nu-i zi și nu e noapte cu tine să nu fiu".

(Tristia, III, 3)

Scanned with OKEN Scanner

Este adevărat că elegiile din exil repetă mereu lamentații lipsite de o atitudine stoică, au formă discursivă, uneori de argumentare, sau alteori îl laudă pe August ; nu trebuie să uităm că ele au fost scrise de poet și trimise la Roma în scopul precis — și de cea mai mare importanță pentru soarta sa — de a-i impresiona pe cititori, de a pleda și de a-i convinge că pedeapsa a fost mult exagerată în raport cu vina, și deci de a-i obține, dacă nu grațierea, măcar schimbarea locului de exil.

Stilul acestor elegii, chiar dacă este limpede și fluent, nu mai are eleganța altor opere ale lui Ovidiu. În schimb, este mai simplu, mai concret și foarte plastic. Prin detaliile de viață tomitană pe care le conțin, elegiile exilului au și o excepțională valoare documentară pentru cunoașterea trecutului țării noastre (de exemplu *Iarna în țara geților*, Tristia, II, 10).

„Secolul lui August" își are marele prozator în persoana lui **Tit-Liviu** (59—17 î.e.n.), singurul istoric latin care a izbutit să dea o istorie completă a romanilor : *De la întemeierea Romei*. Fără a avea concizia de stil a lui Cesar, la Tit-Liviu domină rațiunea, sentimentul și imaginația. Tonul este patriotic, iar povestirea este caldă, înviorată de discursuri și de descrieri sau episoade variate. Deși nu utilizează riguros critic izvoarele, Tit-Liviu a fost foarte apreciat de posteritate, el fiind istoricul care — alături de Plutarh — a comunicat literaturii europene biografiile marilor figuri ale antichității. Dante îl numește „Tit-Liviu care nu greșește niciodată", Machiavelli îl utilizează cu deplină încredere, iar Bielinski îl consideră drept un „Homer roman".

Literatura în epoca imperială

A cincea și ultima epocă a literaturii latine încheie, fără strălucire, această literatură. Noile cuceriri aduc, o dată cu extinderea imensă a imperiului, o creștere a puterii marilor proprietari funciari, o sărăcire a micilor proprietari și a meșteșugarilor, o dezvoltare a colonatului, pe plan politic o sporire a puterii personale a împăratului, iar în sfera societății aristocratice sau a marilor proprietari — o creștere exorbitantă a luxului, a cosmopolitismului, a prețiozității.

Această epocă de decădere morală este prezentată de **Apuleius** (127—170 e.n.) în savurosul său roman satiric *Metamorfozele* (cunoscut îndeobște sub titlul *Măgarul de aur*), în care aventurile verosimile se împletesc cu episoadele fantastice. Mai amplu este prezentată epoca aceasta în romanul lui **Petronius** (sec. I. e.n.) intitulat *Satyricon*, oglindă realistă (nu arareori tri-

vială) a societății, de la lumea aristocraților și bogătașilor pînă la aceea a hoților și prostituatelor.

Împotriva acestei realități se afirmă în special satira și epigrama, specii reprezentate prin Juvenal și Marțial.

Marțial (40—102) a scris 14 cărți de epigrame, în care, manevrînd cu o mare ușurință gluma ironică și umorul caustic, prezintă instantanee din viața variată a Romei, cu tipuri de poeți fără talent sau de critici negativiști :

„Găsești că eu scriu poezii
prea lungi și lăbărțate
La tine însă, cum nu scrii,
ies foarte scurte, toate !“

Sau de paraziți adulatori :

„Ogorul meu la țară
mă-ntrebi ce rod mi-ar da ?
— O bucurie rară :
de-a nu te mai vedea !“

Apoi tipuri de cămătari venali sau de medici șarlatani, de profesori infatuați sau de tineri risipitori, de avocați excroci sau de femei cochete. Versurile lui sînt sigure, portretele și moravurile zugrăvite denotă un pătrunzător realism, satira sa nu are multă energie, dar este permanentă, iar concluzia poetului este pesimistă și categorică : La Roma nu se poate trăi dacă ești om cinstit :

„De ești sărac, amice, zadarnic te mai zbați ;
Averile de astăzi se-mpart între bogați“.

Juvenal (60—140) are comun cu Marțial realismul observației, dar satirele sale au în plus amploare și gravitate. Juvenal are conștiința poetului-cetățean, are vigoare și pasiune, este un artist și un filozof moralist :

„Cum oare să-mi sting mînia ce, nebună,
Uscatul meu ficat aprinde, — cînd văd mulțimea în lături dată
De ceata celui ce răpise unui orfan averea toată,
Zvîrlindu-l pradă desfrînării ?
Cum o să tac cînd văd că-ndeasă norodul
Un tîlhar ce-osîndă zadarnică primi ?

Scanned with OKEN Scanner

Sîntem departe acum de epoca poeziei solemne și erudite : Juvenal introduce în opera sa oameni de rînd, actualitatea, realitatea, chiar și vulgară. Poetul a dus o viață obscură și plină de lipsuri, fapt care i-a dat o cunoaștere mai profundă a realității, preferința de a zugrăvi scene de stradă sau din cartierele mărginașe ale orașului, o simpatie cordială — asemena căreia numai Plaut a mai manifestat — față de săraci și oropsiți. În același timp, satira sa manifestă o ură puternică față de lumea în care toți aristocrații sînt niște nătîngi și toți bogătașii niște hoți. Corupția, luxul, abuzurile, lăcomia, răutatea, adulterul sînt viciile acestei societăți pe care le biciuiește patetic și convingător satira lui Juvenal, satiră care va inspira adeseori pe satiricii veacurilor viitoare.

Opere ca cele ale lui Petronius, Apuleius, Marțial sau Juvenal prezintă în culori tari adevăratele aspecte ale unei epoci, dînd totodată indicații asupra viitorului inevitabil.

Înfrîngerile suferite de imperiu începînd din a doua jumătate a secolului al II-lea au coincis cu profunda criză a sistemului sclavagist, pe care în bună parte au determinat-o. Cele două clase intră într-un proces de descompunere : proprietarii de sclavi se ruinează, în timp ce mulți sclavi eliberați devin coloni. Productivitatea muncii este în continuă scădere. Criza modului de producție sclavagist care începe acum — la care se adaugă slăbirea autorității de stat ce nu mai poate apăra nici pe marii latifundiari împotriva răscoalelor sclavilor — va duce în curînd la prăbușirea imperiului și a însuși modului de producție sclavagist, înlocuit cu orînduirea feudală a evului mediu.

Literatura latină în România

Apariția scriitorilor latini în publicistica românească coincide cu afirmarea latinității noastre de către cronicarii moldoveni (deși primul ecou fugitiv horațian — provenind din atmosfera umanismului săsesc din Brașov — apare încă în 1570 la diacul Oprea). Educat în școlile latinești ale iezuiților din Polonia, Miron Costin se familiarizează cu scriitorii clasici și în versurile sale pătrund motive horațiene :

„Trec zile, trec ca umbre de vară,
Fug vremurile ușoare, fug și nici o poartă
A le opri nu poate“.

Al doilea moment al pătrunderii influenței horațiene îl găsim în veacul următor la I. Budai Deleanu, în a cărui *Țiganiadă* pot fi întîlnite mai multe parafrazări ale unor versuri din Horațiu, poet bine cunoscut de Budai Deleanu. Urmează apoi Gh. Asachi, în al cărui volum de *Poezii* (1836) se găsesc nu numai patru ode horațiene traduse liber, ci și o certă influență horațiană (de pildă din *Carmen Saeculare*, în *Oda pentru fericirea patriei române*). O bună cunoaștere a lui Horațiu o dovedește și Eliade Rădulescu, care, după ce publică în *Culegerea de scrieri* un fragment din *Epistola către Pisoni* (1836), dă mai tîrziu o *Artă poetică*, mărturisit inspirată din Horațiu (în „Albina Pindului", 1868). În manuscris au rămas (pînă în 1907) cele 15 ode traduse de Al. Odobescu din Horațiu, dar în timpul vieții el publicase în periodice o satiră (1860) și o odă (1863), iar alte trei ode în culegerea sa din 1868. În ultimele trei decenii ale secolului trecut, Horațiu („poetul meu favorit" — mărturisea Alecsandri, a cărui poezie *În miezul nopții* este inspirată de *Oda Taliarhului*) este deosebit cultivat în cercul Junimii. *Arta poetică* este tradusă și de Aron Densușianu. În volume compacte, odele sale sînt traduse (de . D. C. Olănescu) în 1891, iar satirele (trad. de Păltănea și Dinu) apar integral în 1911. O remarcabilă traducere antologică (*Lirica lui Horațiu*, cuprinzînd 32 de ode și 2 epode) apare în 1929, în afara volumelor de traduceri în proză ale lui G. Pop (1904—1908) sau E. Lovinescu (1923).

Cea mai înaltă cinstire însă dată de cultura noastră lui Horațiu o constituie cele patru poezii horațiene traduse în metru original de Eminescu, a cărui admirație pentru Horațiu datează încă din 1866.

Cel puțin de la aceeași dată și tot atît de prezent în cultura noastră ca Horațiu a fost și Ovidiu. De fapt, cea mai veche traducere în românește din limba latină o face sibianul Valentin Franck, în 1679 : cele 7 sentințe din Ovidiu traduse în versuri rămîn totodată și primele versuri laice tipărite în limba română. După care, Miron Costin (care deplînge soarta poetului, iar în *Viața lumii* utilizează multe elemente ovidiene) traduce 4 versuri din *Pontice*. Tot atît de bine cunoaște pe Ovidiu și D. Cantemir, care, de asemenea, traduce din opera poetului 4 versuri. Cronicarul Nicolaie Costin traduce pasaje din *Metamorfoze*, pentru ca în 1803 V. Aron să traducă în versuri 7 legende din această operă, din care, în prima jumătate a secolului trecut, vor mai traduce I. Barac, T. Cipariu și C. Conachi, iar din elegiile exilului — Hasdeu și Vîrgolici, (prima elegie publicată — din *Tristia* — apare în 1839, în „Foaia pentru minte"). Părți traduse din *Faste* și din *Amoruri* sînt publicate în 1895 și 1897 ; *Arta iubirii* apare integral la Focșani în 1890. Reminiscențe ovidiene se percep și în *Țiganiada*, V. Aron, Gh. Asachi (1836) și Hasdeu îi dedică lui Ovidiu versuri sau articole, în

Scanned with OKEN Scanner

timp ce Eminescu intenționa să traducă mai mult din poetul roman, dar nu traduce decît două versuri din *Triste* :

„Pînă vei fi fericit număra-vei amici o mulțime,
Cum se vor întuneca vremile, singur rămîi !“

După Alecsandri, alți trei scriitori ai noștri (printre care N. Iorga) îl aduc pe scenă ca protagonist pe Ovidiu.

Din Virgiliu, primele traduceri ale unor *Bucolice* sînt publicate în 1853 (V. Pop), apoi în 1869 (Gr. Grandea), după care M. Străjan publică un volum de *Bucolice* și *Georgice*, însoțit de un studiu și note (1904), iar T. Naum, în versuri de reală valoare literară, *Bucolicele* (1922). Greu de citit dar importantă de semnalat este traducerea întregii opere virgiliene făcută de Moise Sora Noacu (1845), rămasă în manuscris. *Georgicele* (cartea I) au fost traduse în 1852 în proză (publicate în 1930) de Al. Odobescu. Dintre alte traduceri parțiale ale acestei opere, valoroasă rămîne traducerea integrală publicată de G. Coșbuc în 1906. Pentru *Eneida* (din care primele 8 cărți au fost traduse încă în 1805 de V. Aron, apoi de Eliade) citățm doar traducerile integrale, a căror calitate literară se recomandă prin înseși numele traducătorilor : G. Coșbuc (1896), N. Pandelea (1913), E. Lovinescu (1933) și D. Murărașu (1938), prima și ultima fiind în versuri. În afară de acestea trebuie menționată traducerea în versuri a cărții a doua (T. A. Naum, 1941).

Din operele celorlalți scriitori latini amintim doar traducerile din Cicero (*Filippicele*, de Aug. Laurianu, 1877, sau un dialog publicat în 1894) ; din Apuleius (Psyche, tr. M. Bonacchi, 1890, sau *Amor* și *Psiche*, de G. Popa-Lisseanu, 1924) ; din Petronius (*Orgia romană*, 1918, sau *Satyricon*, tradus integral de I. M. Marinescu 1923) ; din Juvenal (două traduceri integrale în versuri, una apărută în 1916, alta în 1928) ; sau din Marțial, tradus în repetate rînduri fragmentar, pînă la compacta traducere a lui Tudor Măinescu (1961), și pentru prima dată încercat în românește în 1837 în „Alăuta românească“ (1838) de Gh. Asachi, într-o formă de o reală prospețime :

„Atunci cînd rog ceva să-mi dai,
Îndată-mi dă sau zi că n-ai
Aceia-mi plac cînd cer și-mi dau,
Nu-urăsc pe-acei ce zic că n-au.
Dar tu nici dai, nici zici că n-ai,
spre-a-mi fi dator minciuni îmi dai“.

Scanned with OKEN Scanner

În aceeași epocă apar în periodicele noastre primele traduceri din Cicero (1845), Fedru (1838), Pliniu cel Tînăr (1844), Cornelius Nepos (1846) sau Aulus Gellius (1821).

Cunoașterea și înalta prețuire dată de cei mai mari scriitori români clasicilor latini nu poate fi mai bine ilustrată decît o fac cuvintele lui Eminescu, printre ultimele tipărite de poet în cursul vieți (Fîntîna Blanduziei, 1889) : „În autorii antichității, plini de adevăr, de eleganță, de idei nimerite și care vor rămîne pururi tineri, găsim un remediu în contra regresului intelectual".

Concluzii asupra literaturii antichității

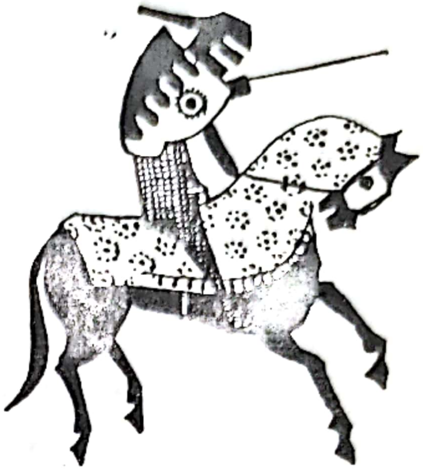
Literaturile popoarelor orientale din perioada sclavagismului ne pun în contact cu primele concepții, modalități, teme și forme ale literaturii scrise. Prima epopee (*Ghilgameș*), primele povestiri în proză (la egipteni), primele forme de literatură dramatică (misterele lui Tamuz și Osiris), primele fabule (la inzi) primele pamflete (*Cărțile profeților*), primele cîntece de muncă (la egipteni sau la chinezi), primele poezii dedicate naturii (în *Vedele* și în imnuri egiptene), constituie principala contribuție literară a Orientului antic, realizată într-o formă de înaltă valoare artistică.

În această perspectivă mult lărgită în timp și spațiu, literatura greacă apare ca o literatură care a beneficiat de un contact util cu o experiență literară îndelungată și străveche (cum de alminteri contacte și influențe se pot stabili și între literaturile Orientului antic). Dar ceea ce aduce nou în primul rînd literatura greacă este atenția precumpănitoare dată omului, aprecierea valorilor umane, precum și — ca o reflectare a evoluției societății — respingerea vechii mentalități mistice, drumul spre raționalism, oglindirea tot mai complexă, mai profundă, mai multilaterală a problemelor sociale și politice.

Literatura latină, la început mult debitoare celei grecești, și-a creat în curînd o personalitate proprie, cu totul originală, în decursul istoriei poporului roman. Epoca republicană apoi cea a principatului lui August, în fine epoca imperială, au creat o literatură care a reflectat evenimentele, realitățile, situațiile, emițînd și judecățile scriitorilor asupra acestor fapte.

O dată cu prăbușirea Imperiului Roman și a orînduirii sclavagiste însăși, în cadrul unor noi împrejurări generale determinate, va apărea o altă literatură, dezbătînd alte probleme, oglindind alte realități, promovînd alte forme literare — literatura medievală.

Scanned with OKEN Scanner



evul mediu

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura franceză în evul mediu* ★

1

ORÎNDUIREA FEUDALĂ ȘI VIAȚA FEUDALILOR

2

POEMELE EROICE: „CÎNTECUL LUI ROLAND"

LIRICA TRUBADURILOR

4

ROMANUL CURTEAN

5

POEZIA ALEGORICO-DIDACTICĂ: „ROMANUL TRANDAFIRULUI"

DRAMATURGIA FRANCEZĂ ÎN EVUL MEDIU

SATIRA BURGHEZĂ ȘI POPULARĂ: „ROMANUL LUI RENART"

8

TRUVERI ȘI GOLIARZI

FRANÇOIS VILLON

Orînduirea feudală și viața feudalilor

1

Dezvoltarea necontenită a forțelor de producție a dus la decăderea sistemului sclavagist, la apariția micii proprietăți țărănești și la instaurarea sistemului feudal.

Societatea feudală era bazată pe o economie statică, o economie naturală, în care produsele erau destinate aproape în exclusivitate pentru consum. Mijloacele de producție dezvoltîndu-se mereu, ele vor ajunge spre sfîrșitul epocii feudale în contradicție cu relațiile sociale care le frînau dezvoltarea.

În această societate feudală, în care fermentează noua și tînăra burghezie, nobilimea se găsește în vîrful piramidei sociale, cu viața sa împărțită între război și vînătoare, — o viață de moravuri grosolane și brutale, preocupată de exploatarea șerbilor, de petreceri și ospețe, unde se aude uneori și glasul, însoțit de muzica unui instrument, al cîntărețului ce recită poeme războinice spre a-și distra stăpînii.

Clerul are o mare putere în sînul acestei societăți, misticismului religios fiindu-i asigurat terenul și autoritatea de către starea generală de ignoranță în care poporul este ținut. Clerul monopolizează învățămîntul

Scanned with OKEN Scanner

superior și mediu, monopolizează studiul filozofiei, pe care o aservește teologiei, și orice încercare de investigație științifică este riguros cenzurată.

Ceea ce frapează privind societatea feudală este caracterul militar al regimului. În primele *chansons de geste,* cuvîntul vasal este sinonim cu războinic. Întreaga viață feudală este organizată și orientată spre războaie. Castelul seniorial, inițial clădit în mod primitiv din lemn, cu palisade și șanțuri, întrebuințează ulterior piatra. De obicei, fiecare primăvară aduce un război, care distruge totul, inclusiv bisericile.

Într-atîta a devenit războiul rațiunea de a fi a clasei conducătoare de nobili și cavaleri, încît aceștia își utilizează și timpul de răgaz în „turniruri". Ca și războaiele de jaf, nici turnirurile nu sînt sporturi gratuite ; învingătorul devenea posesorul de drept al calului și armurii — obiect extrem de scump — al celui învins, ba chiar posesorul persoanei sale, care trebuia apoi să-și răscumpere viața.

Nimic nu ne revelează mai bine vocația pur războinică a clasei conducătoare decît versurile nobilului, cunoscutului trubadur Bertrand de Born. Mobilul acțiunii războinice este în realitate jaful :

„Acelea vor fi vremuri bune :
cînd vom lua toată averea cămătarilor,
cînd pe drumuri nu vor mai umbla căruțele
în timpul zilei, fără să se teamă de nimic,
și nici negustorul ce pornește spre Franța,
și acela va fi atunci bogat
care va ști mai bine să se înfrupte".

Conduși de un asemenea ideal de viață, cavalerii — nobili fără mari proprietăți — devin în curînd o masă rătăcitoare de războinici, căutînd aventura și prada, gata să-și dea oricînd concursul lor, bineînțeles însă numai contra plată : „Eu pot să vă ajut. Am deja scutul pe umăr și coiful pe cap. Dar fără bani, cum să pornesc la luptă ?" — îi spune un cavaler contelui de Poitiers. Asemenea moravuri duc la disprețul vieții și suferințelor umane, la călcări de jurămînt, la masacre, mutilări și devastări : „Nu este război adevărat acela fără foc și sînge" — spune cinic Bertrand de Born.

Pentru nobilii feudali, pacea înseamnă pericolul cămătarilor ce-și cereau drepturile, prin urmare o criză economică și o criză de prestigiu.

Scanned with OKEN Scanner

Dimpotrivă, pentru negustori și țărani pacea înseamnă posibilitatea de a lucra și de a prospera. De aceea cavalerii vor dispreţui profund pe țărani și pe burghezi.

În sînul acestei configuraţii sociale, în creaţia literară putem descifra două direcţii destul de clare : o literatură exprimînd concepţiile, idealurile, gusturile feudalilor, și o literatură exprimată în formele agreate de clasa cea mai progresistă a epocii, în formele proprii literaturii burgheze — literatură în care vor intra și numeroase elemente populare.

Poemele eroice : „Cîntecul lui Roland"

Literatura franceză medievală a clasei nobililor reflectă acel timp „în care jaful era unica sursă onorabilă de cîștig a omului liber" — cum preciza Engels, — fiind însăși expresia acelui „șir nesfîrșit, mereu reînnoit, de trădări, de asasinate, de otrăviri, de perfidii și alte josnicii de neînchipuit, care se ascund sub poeticul nume al cavalerismului și care nu vorbește mereu decît de onoare și de lealitate".

Acestei literaturi îi aparţin *cîntecele de vitejie* („chansons de geste"), poeme cîntînd fapte istorice, al căror fond însă este alterat de invenţiile autorului. Ele dau o imagine amplă a moravurilor barbare ale nobililor, moravuri pe care ulterior legenda romantică le-a falsificat, poetizîndu-le.

Cele vreo optzeci de *cîntece de vitejie* ce s-au păstrat se repartizează, după natura subiectelor și temelor, în patru cicluri. Dintre acestea, primul loc îl deţine ciclul despre Carol cel Mare — prin poemul eroic *Cîntecul lui Roland*.

Cîntecele de vitejie au la bază cîntecele eroice care circulau în mase. Acest caracter popular este vizibil și în *Cîntecul lui Roland* ; intriga însăși ţine mai mult de folclor decît de istorie, prin teme ca : ura dintre fiul vitreg și tată, invidia, trădarea etc. Dar „jonglerii" (germ. „Spielleute", ital. „giullari", span. „juglares", scand. „skopi", rus. „scomorohi"), cîntăreţi rătăcitori, un fel de cronicari ambulanţi, apăruţi în secolul al X-lea în Franţa, la început ca amatori, apoi deveniţi maeștri profesioniști, — cîntăreţi care adună fragmentele într-o compoziţie amplă și unitară (ca dimensiune variind între o mie și douăzeci de mii de versuri), sub care poemele ne-au ajuns, modifică datele reale, evenimentele istorice ce le-au ocazionat.

La originea poemelor deci — recitate de jongleri, cu acompaniament de instrumente, la tîrguri, castele, serbări sau pelerinaje — stau aceste

Scanned with OKEN Scanner

cîntece scurte, contemporane evenimentelor tratate. La punctul inițial găsim spontaneitatea creației populare, iar la punctul final — munca de compilare a cîntăreților, muncă ce dă unitate și estetică de ansamblu poemului, exaltînd în același timp virtuțile cavalerești pe placul clasei războinicilor feudali.

Franța, a cărei evoluție istorică a fost foarte frămîntată, nu dispunea de o substanță epică atît de veche ca germanii, regăsindu-și trecutul cel mai îndepărtat abia în perioada carolingiană.

Figura lui Carol cel Mare și figurile nobililor săi, împreună cu faptele lor de arme, vor forma materia epică a celui mai reprezentativ cîntec de vitejie : *Cîntecul lui Roland*.

Iată pe scurt subiectul :

> După victoria asupra maurilor, trupele franceze se întorc spre Franța. Nobilul Ganelon, cumpărat de mauri și împins de ură contra cavalerului Roland, îl convinge pe Carol cel Mare să-i încredințeze acestuia conducerea ariergărzii. Ajunsă într-o strîmtoare din Pirinei, ariergarda este atacată de mauri. Se apără cu înverșunare, învinge două armate, dar a treia o copleșește cu numărul ei. Cavalerul Oliver și arhiepiscopul Turpin cad, la urmă moare și Roland, care, — spre a nu se dezonora — nu voise să ceară ajutor. Poemul se încheie cu pedepsirea lui Ganelon, convertirea la creștinism a reginei maure și pregătirile pentru noi lupte pornite de Carol cel Mare.

Autoritatea politică a lui Carol cel Mare, vitejia, forța sa fizică, inteligența, calitățile sale organizatorice i-au creat o aureolă de glorie ce în imaginația contemporanilor a dat naștere mai multor legende. Legendele au servit ca teme pentru mici cîntece de război. Celebrînd evenimentele de la sfîrșitul secolului al VIII-lea, cîntecele despre Roland sînt răspîndite încă din secolul al IX-lea, pentru ca în secolul al XI-lea să fie complicate, prelucrate și transformate sub forma ce ni s-a transmis.

Poemul (de patru mii de versuri) are un caracter general războinic și cavaleresc. Ulterior, în urma încordării luptei dintre occidentul creștin și lumea musulmană, s-a accentuat tot mai mult nuanța religioasă a evenimentelor.

Episodul istoric autentic al luptei lui Carol și înfrîngerea armatei lui Roland în trecătorile Pirineilor a servit doar ca punct de plecare și ca pretext pentru crearea legendei despre o luptă grandioasă dintre francezi și mauri. În realitate, devierile de la datele istorice sînt numeroase : în

Scanned with OKEN Scanner

trecătorile Pirineilor francezii au fost atacați de un trib de basci, iar nu de mauri, cu care francezii intraseră deja în conflict la data elaborării poemului. Apoi, în cronică numele lui Roland ocupă abia locul al treilea, pentru ca în poem să devină eroul principal și nepot al lui Carol ; înfrîngerea sa de fapt a fost rezultatul unei greșeli strategice, dar dintr-un sentiment de mîndrie de francez autorul născocește trădarea lui Ganelon, căreia îi atribuie înfrîngerea. Modificările sînt apoi — în raport cu adevărul istoric — moravurile, costumele, datele geografice etc.

Trei idei predominante stau la baza poemului.

Întîi, ideea feudală a devotamentului necondiționat al vasalilor pentru suzeran. În condițiile regimului feudal, bazat pe obligații reciproce dintre vasal și suzeran, credința față de suzeran era virtutea cea mai importantă a vasalului :

„Fiecare cavaler este dator să îndure
Pentru seniorul său arșița, gerul și lipsurile,
El nu trebuie să-și cruțe nici sîngele, nici trupul“.

A doua idee fundamentală este aceea a luptei religioase duse împotriva dușmanilor creștinătății — idee întreținută de autoritara forță a lumii feudale, biserica — mai ales că, la data primei redactări a poemului, era vie propaganda în favoarea primei cruciade.

A treia idee foarte prețioasă este dragostea de țară care îl animă pe erou. Nu interese personale (ca în *Cîntecul Nibelungilor)* determină actele sale vitejești, ci îndatoririle cavalerești și permanentul gînd care îl duce la „dulcea Franță“.

Poemul nu acordă aproape nici o atenție femeii, — femeia ocupînd în orînduirea feudală timpurie o poziție de netă inferioritate.

În poem, elementele religioase au un rol important — mai ales în urma interpolărilor impuse cîntăreților ambulanți de către biserică — Dumnezeu și îngerii luînd adesea parte activă la evenimentele povestite.

Eroii poemului se detașează net, în primul rînd, Carol cel Mare ; deși este interesant să remarcăm felul contradictoriu în care apare figura sa în diferite cîntece de vitejie. Uneori apare ca un nobil suveran venerat de toți, și aceasta ipostază este predominantă în *Cîntecul lui Roland*. În alte cîntece însă prezentarea lui ca un bătrîn lacom și servil indică amprenta concepției antimonarhice a baronilor anarhici. Aici, Carol apare ca un erou epic, luptător curajos, apărător al creștinătății, înțelept, bun și nobil. Îmbinarea aceasta a forței fizice cu calitățile sale morale, precum și devotamentul pentru credința sa fac din Carol idealul suveranului feudal.

Scanned with OKEN Scanner

Roland are toate însușirile clasice cu care este învestit cavalerul viteaz din epoca vasalității. Chiar și Ganelon este prezentat în lumina acestei concepții, căci el nu este un trădător de rînd, ci este împins de sentimentul de răzbunare, acceptat și chiar impus de codul cavaleriei, deși aici se exercită în detrimentul intereselor țării sale. Semnificativă este figura arhiepiscopului Turpin, în același timp mare proprietar feudal și cavaler războinic.

Un personaj invizibil, dar mereu prezent în poem, este acea „douce France", imagine a căminului, a ținutului natal și expresie a sensibilității poporului.

În *Cîntecul lui Roland* sînt sistematic trecute cu vederea părțile întunecate ale vieții feudale (prezente totuși în poeme ca *Raoul de Cambrai*), redîndu-se în schimb numai liniile unei poezii populare și ale unor evenimente idealizate.

Cel mai reprezentativ poem al evului mediu francez are calități artistice specifice. Poemul începe cu o introducere calmă și maiestoasă, maiestuozitate ce va rămîne tonalitatea permanentă a poemului, convenind însuși subiectului. Totuși, tonul nu este uniform, monoton. Iată, de pildă, cum se degajează atmosfera de tristețe pe care o trăiește muribundul erou, într-o singură strofă pe care o redăm în traducerea prof. T. Naum :

„Roland, simțind că moartea-i o să vie,
Se scoală-n sus, încearcă să se ție,
E galben la obraz ca o făclie.
Era o stîncă-n fața lui, negrie.
De zece ori, de jale și mînie,
Dă-n ea cu spada lui de vitejie.
Scrîșnește, dar nu-și frînge-a ei tărie.
El zice : „Ajută-mi, Fecioară Marie !"
Ah, buna-mi spadă Durendal, vai ție,
Dac-oi muri, nu-mi pasă ce-o să fie !
Cu tine-am izbîndit în bătălie
Și-ntins-am pîn'departe-acea moșie
Ce-o ține Carol cu barba surie.
Cît voi trăi, nu mi te-a smulge mie.
În mînă-i un mișel să nu te ție,
Căci om viteaz te-a dus în luptă vie,
Ca el în sfînta Franță n-o să fie !"

Tema poemului determină (în afara faptului că limba este încă neevoluată la această dată) acea caracteristică asprime a stilului epic. Asprimea

Scanned with OKEN Scanner

se manifestă în schițarea rigidă și puternică a caracterelor, cît și în descrierea naturii. Peisajul, sever și măreț, nu-l reține prea mult pe autor; asprimea expresiei ce traduce însăși brutalitatea caracterului războinicilor feudali, se arată în imagini dure, în versuri, ca :

„Roland pe preot vede la pămînt
Cu măruntaiele din el curgînd,
Din cap îi ies creierii fierbînd . . .
. . . . . .
Cu cornu-n coiful scump că mi-l lovea,
Oțel și cap și oase că-i spărgea
Și ochii lui din cap mi ți-i scotea . . .“

Proprii însă poeziei populare sînt procedeele simplității epice, precum și naturaleței povestirii sau strofele monorime.

Lirica trubadurilor

Creșterea bunăstării cavalerilor, noile lor condiții de viață mai civilizată și ridicarea lor culturală le determină noi gusturi, noi concepții și noi idealuri.

Contactul cu Orientul, stabilit în timpul cruciadelor, și în urma ocupării Spaniei de către mauri, le lărgește orizontul cultural, le dă ocazia să cunoască noi forme de viață, idei poetice noi, produse ale unei culturi mai complete și mai rafinate ; de unde gustul lor pentru rar, pentru frumos, pentru căutat sau pentru miraculosul păgîn. Legendele ciclului celtic arthurian veneau să satisfacă tocmai acest nou gust. Se dezvoltă acum poezia lirică a trubadurilor și romanul de curte, ciclul cavaleresc al „cavalerilor mesei rotunde“, ciclul mistico-religios al „cavalerilor Graalului“ și ciclul legendelor în care aventura este dominată puternic de sentimentul erotic, ca în *Tristan și Isolda*. Aceste cicluri dezvoltate mai întîi pe teritoriul britanic au stimulat și creația celui mai mare scriitor în acest gen, Chrétien de Troyes.

Tema iubirii capătă acum, începînd din secolul al XII-lea, o nuanță specifică, prezentată atît în romanele curtene cît și în lirica trubadurilor : iubirea curteană (*amour courtois*).

Deoarece tema aceasta este fundamentală pentru aceste direcții literare și deoarece concepția iubirii curtene a fost în genere fals interpretată, va trebui să ne oprim un moment asupra ei.

Concepția iubirii curtene n-are nimic comun, ba chiar se opune căsătoriei : dacă femeia iubită este de obicei măritată, cel îndrăgostit nu este niciodată soțul. La nobili căsătoria era de obicei o simplă afacere, iar casele senioriale mișunau de bastarzi. „Amorul cavaleresc din evul mediu nu era nicidecum o iubire conjugală. Dimpotrivă ! În forma lui clasică, la provensali, el tinde direct spre adulter, pe care poeții săi îl și proslăvesc." (Engels).

Al doilea caracter al acestei concepții poate fi sesizat în acea atitudine de subordonare a îndrăgostitului față de iubita sa (adeseori de un rang superior), care se exprimă în creațiile literare în termeni luați din vocabularul omagiului vasalic. Confuzia dintre ființa iubită și ființa suzeranului corespunde unei întregi orientări a relațiilor vasalice.

În fine, nu mai putem admite că acest cod al iubirii de curte ar fi tributar gîndirii religioase. Elanul erotic pornea dintr-un plan cu totul nespiritualizat, a cărui legitimitate biserica creștină n-o admite decît pentru a-l înfrîna prin căsătorie, instituție profund disprețuită de amorul curtean.

Dar alte împrejurări infirmă pretinsa contribuție a bisericii la „spiritualizarea" concepției despre iubire. Această concepție s-a dezvoltat în special la trubadurii din sudul Franței. Or, în sud, biserica a fost mai puțin bogată, mai puțin cultivată, acționînd mai puțin decît în nord. Nici una din marile opere ale literaturii clericale, nici una din marile mișcări de reformă monastică n-au pornit de aici. Dimpotrivă, tocmai fiind mai slabă influența clerului asupra laicilor în sud, aceștia au dezvoltat în mod mai liber o morală mondenă, răspunzînd însuși gradului de rafinament al nobililor, într-o regiune mult mai avantajată din punct de vedere economic.

Poezia trubadurilor s-a format sub influența poeziei arabe, mai evoluată la acea dată, mai rafinată, cîntînd iubirea în accente pasionante. De asemenea, instituția vasalității a determinat forma relațiilor dintre îndrăgostit și iubită, în termeni reflectați în lirica trubadurilor.

Această poezie cultivă acum specii poetice noi : cantona, cîntec al unei iubiri desfășurîndu-se într-un cadru de natură ; romanța lirică, unde poetul obține efecte prin întrebuințarea frecventă a refrenului ; balada, la această dată un cîntec de dans, fără caracterul epic pe care-l presupune azi ; obada, pe care îndrăgostitul o cîntă în zori la despărțirea de iubită ; pastorela, dialog între cavalerul îndrăgostit și păstorița care îi refuză dragostea ; tensonul, o dispută între doi interlocutori, de obicei pe tema dragostei etc.

Notele caracteristice ale acestei poezii trubadurești sînt : sentimentul frumosului formei, tendința de a înfrumuseța viața, generozitatea civilizată, curtoazia, — cavalerul ținînd acum să fie nu un războinic brutal, ci un

Scanned with OKEN Scanner

om de lume, atent, elegant și atrăgător. O poezie, prin urmare, ce promovează idealul estetic în locul idealului eroic al cîntecelor de vitejie. Sentimentul erotic este adesea o pasiune de principiu, — ca la Jauffré Rudel, — o pasiune imaginată, nesinceră, dar elegant exprimată și cultivîndu-se cu deosebită atenție forma :

„Cînd seri tîrzii de mai mi-aduc
Un dulce tril din depărtări
Și amintirile mă duc
Spre draga mea din depărtări,
Sînt ars de dorul ei și sînt
Cu fruntea-n piept, cu pasul frînt,
Pe înfloritele cărări
Ca prin nămeți de mohorît . . .“

Atenția față de viața intimă a omului, față de bucuriile pămîntești și față de frumos, atenție pe care o promovează fundamental poezia trubadurească, reprezintă în dezvoltarea poeziei un pas spre realismul psihologic, marcînd primele semne ale subiectivismului și analizei psihologice.

O serie de alte caractere vin să completeze fizionomia acestei noi poezii. Poezia trubadurilor capătă acum o nouă funcție : ea nu mai trebuie să „instruiască“ în stil cronicăresc, ci să distreze fantezia. Poetul nu mai este acum un anonim. În poezie apare caracterul individual, este practicată virtuozitatea tehnică, este întrebuințată limba elegantă.

Este adevărat că, în forma sa exagerată, această poezie devine o manieră și cade într-un estetism fără conținut. Dar nu i se poate nega o categorică latură progresistă, și anume : orientarea pur lumească, idealul dragostei de viață, interesul pentru culorile și formele lumii exterioare și față de procesul suferințelor sufletești erotice, precum și începutul cultivării conștiente a valorii cuvîntului artistic. Poezia provensală s-a născut ca o expresie a dragostei de viață.

Trubadurii mai importanți sînt Guillaume de Poitiers, Jauffré Rudel și în primul rînd Bernard de Ventadour. Guillaume de Poitiers, duce de Aquitania, inaugurează încă de la sfîrșitul secolului al XI-lea lirica trubadurilor prin versuri ca cele din *Cîntec de bucurie :*

„Sînt bucuros de dragoste și tind
Să mă scufund adînc în bucurie,
Și, fiindcă vreau norocul să-mi cuprind
Cît mai deplin, dorința mă îmbie
Să-mi port sforțările spre cea mai dăruită

Scanned with OKEN Scanner

Din toate doamnele ; nu pot de aceea oare
Să-mi simt mîndria tare măgulită
Că am atras privirea iubitoare
A celei care, mai neprihănită
E între toate dintre cîte pot sub soare
Să fie-nfloritoare ?“

Romanul curtean

Un alt sector al literaturii nobililor este ocupat de romanele curtene, a căror temă este aventura pornită întru cinstirea femii iubite.

Începînd din secolul al XII-lea, truverii din nordul Franței — ca și trubadurii din sud — nu-și recită singuri producțiile, ci poeziile lor sînt recitate cu acompaniament de cîntăreții de profesie, de jongleri. Ei nu se inspiră din materia deja tratată, războinică, materie care de altfel nici nu mai corespunde stilului lor de viață. Ei împrumută materia epică din legendele străine, nelegate de tradițiile țării lor, în special din legende bretone, cu un fond și colorit celtic.

Astfel, romanele curtene exploatează legenda sfîntului Graal, paharul mistic în care Iosif din Arimateea ar fi adunat sîngele lui Cristos și în căutarea căruia pornesc cavalerii (ca în romanele lui **Chretien de Troyes** — *Lancelot, Perceval* etc.). Un alt ciclu este legat de legenda regelui Arthur, — figura dominantă a romanelor epice, — regele legendar, viteaz, care retras într-o insulă misterioasă, fiind rănit în luptă, este așteptat să vină să-i salveze pe ai săi. Figura lui Arthur însă se transformă acum în tipul regelui „curtean“, în jurul căruia sînt grupați cei doisprezece cavaleri „ai mesei rotunde“.

În afara acestor două cicluri se situează celebrul roman al evului mediu — *Tristan și Isolda* (redat în franceza modernă în admirabila compilație, fermecător organizată, a lui J. Bédier), — subiect care a fost tratat în numeroase rînduri de truverii anglo-normanzi, francezi sau germani și căruia Richard Wagner i-a dat o interpretare muzicală grandioasă. Tot aici trebuie să reamintim numele lui Chrétien de Troyes, cel mai mare autor de romane epice și care s-a bucurat la timpul său de o reputație europeană.

Romanele curtene aduc, în locul miraculosului discret și religios din *cîntecele de vitejie* (chansons de geste), miraculosul feeric și magic, care invadează întreaga natură. Iubirea, de asemenea, ocupă primul loc : sentimentul erotic este prezentat ca un sentiment misterios, de esență supe-

Scanned with OKEN Scanner

rioară și de o putere invincibilă. Societatea acestui timp a înlocuit tipul dur al războinicului din poemele eroice cu tipul eroului curtean, care întreprinde cele mai riscante aventuri pentru femeia pe care o iubește.

În fine, romanele curtene sînt scrise într-o versificație îngrijită, ceea ce arată că ele — spre deosebire de cîntecele de vitejie, care se recitau în fața unei mari mulțimi sau înaintea curții — erau esențialmente destinate cititorului.

Poezia alegorico-didactică : „Romanul Trandafirului"

În timpul acesta clericii inițiază o literatură didactică, morală, adesea în formă alegorică, de intenții mai savante sau mai pedante, dar de un imens succes.

Din aceste producții literare alegorico-didactice se detașează net *Romanul Trandafirului* (sec. XIII). Acțiunea este plasată într-o lume imaginară, populată de zeități, de virtuți sau de vicii personificate, lume pe care poetul o străbate în căutarea iubitei sale, întruchipată în persoana Trandafirului. Partea primă utilizează exclusiv alegoria pentru posibilitățile sale de abstractizare și deci de generalizare, o alegorie ce nu este lipsită uneori de finețe și de un anumit farmec. În fond, prima parte a romanului este o adevărată artă a iubirii, a iubirii convenționale, galante, de curte.

Partea a doua (redactată cu 40 de ani mai tîrziu, de către **Jean de Meung**), deși continuă subiectul, oferă un contrast absolut. Locul descrierilor îl iau discursurile asupra diferitelor teme și un lung expozeu asupra sistemului lumii.

Partea a doua este foarte viguroasă, uneori chiar grosolană, ridiculizînd iubirea, atacînd femeile, clerul, seniorii și chiar regii : este partea care exprimă însăși poziția critică a burgheziei și linia de atitudine a omului de știință. În adevăr, găsim aici o dovadă a interesului, preocupărilor și stadiului științei epocii ; apoi disprețul iubirii, ostilitatea împotriva puterilor stabilite și în primul rînd împotriva prinților :

„Ființa lor nu merită nici cu un măr
Mai mult decît ființa unui căruțaș,
A unui cleric sau a unui scutier !"

De asemenea, simpatia pentru oamenii umili și oropsiți, nelimitatul respect față de știință și încrederea în marile sale posibilități — toate acestea alcătuiesc interesantul fond de idei al operei lui Jean de Meung.

La aceasta se adaugă calităţile poetice ale operei, emanînd din pasiunea pentru ideea susţinută şi re[illegible]du-se în elocinţa fie a pledoariei, fie a expresiei satirice — şi totul contribuind ca *Romanul Trandafirului* să fie printre operele cele mai citite în evul mediu, înăuntrul ca şi dincolo de frontierele Franţei.

Opera lui Jean de Meung cuprinde lungi disertaţii, de pildă despre originea proprietăţii şi a guvernării : autorul regretă epoca în care nu exista nici proprietatea privată, nici puterea unuia asupra celuilalt, arătînd că răul a pornit din patima îmbogăţirii. Regii nu se deosebesc în fond de ultimii cerşetori. „Eu îi creez pe toţi la fel, fără nici o deosebire", vorbeşte Natura. Apoi alte disertaţii : despre dezagregarea căsniciei, apoi nu mai puţin de cinci mii de versuri despre natură şi artă, alchimie, astronomie, fizică, cu admiraţia şi pasiunea unui adevărat spirit de erudit.

Pretenţiile bazate exclusiv pe originea nobiliară sînt de asemenea, atacate de autor : „Nobleţea adevărată depinde de bunătatea inimii, fără de care nobleţea originii nu preţuieşte nimic". Învăţaţii sînt mai nobili decît regii, pentru că ei sînt în stare să judece cu claritate şi obiectivitate fiecare lucru. Sînt apoi incisiv ironizate superstiţiile, visele, profeţiile ; iar în epoca de înflorire a concepţiei amorului curtean, Jean de Meung afirmă natura exclusiv instinctuală a iubirii. În general, natura şi raţiunea sînt pentru el principiile fundamentale ale adevărului, de aceea întrutoate trebuie să urmăm natura.

Iată în ce fel autorul, care mai face apel şi la autorii antici, apare ca un îndepărtat precursor al umaniştilor. Jean de Meung este o personalitate literară puternică, dotată cu curajul, forţa şi amploarea de gîndire a unui adevărat exponent al unei clase ce începe să se afirme încă de pe acum.

Dramaturgia franceză în evul mediu

O dată cu prăbuşirea imperiului roman, teatrul european intră într-o lungă eclipsă. Haosul primelor începuturi ale evului mediu, cu migraţiunile popoarelor aflate într-un stadiu de civilizaţie înapoiată, a adus cu sine şi distrugerea teatrelor. La această operă funestă a contribuit din plin şi biserica creştină. Pentru marii teologi creştini teatrele erau „lăcaşurile diavolului, locuri ruşinoase, şcoli ale desfrîului" ; spectatorii teatrelor erau „suflete decăzute şi pierdute", iar „actorii, dansatorii şi toţi cei cuprinşi de patima teatrului trebuiau izgoniţi din comunitatea creştină".

Scanned with OKEN Scanner

Dar, cu toate persecuțiile bisericii, în viața triburilor barbare au continuat să se mențină jocurile rituale consacrate forțelor naturii și legate de procesele de muncă. Cele mai cunoscute și mai răspîndite la toate popoarele Europei erau jocurile sătești organizate în luna mai, în cinstea venirii primăverii. Din aceste prime începuturi ale teatrului european s-a născut o nouă formă de spectacole populare — acelea ale histrionilor. Histrionul — care apare în secolul XI, o dată cu epoca întemeierii orașelor medievale — întrunește într-o singură persoană toate condițiile acestui spectacol, căci histrionul era în același timp acrobat, dansator, muzicant, cîntăreț, povestitor și actor. Trăind în mediul orășenesc și devenit actor profesionist, histrionul era foarte bine primit peste tot. La ospețe sau la mănăstiri, la bîlciuri sau în castelele senioriale, el își recita plin de viață monologul, însoțindu-l de mișcări plastice, joc de mimică, gesturi expresive, și acompaniindu-se cu un instrument muzical.

Un progres remarcabil realizează teatrul medieval din secolul al XIII-lea, cînd în burguri iau ființă cercuri teatralo-poetice, înviorînd viața culturală a orașelor. Acum **Adam de la Halle,** primul dramaturg francez medieval cunoscut, își scrie cele două piese *Jocul de sub frunziș* și *Jocul lui Robin și Marion* — în care acțiunea vie și bogată introduce scene din viața de toate zilele, momente vioaie de satiră socială și elemente de poezie folclorică.

Dar orientarea realistă a teatrului este împiedicată de teatrul religios. Scopul acestuia era ca, înlăturînd spectacolele laice, să întărească propaganda religioasă.

Prin secolul al IX-lea, biserica catolică dorind să dea ideilor religioase o formă cît mai inteligibilă maselor, mai plastică, mai impresionantă, intercalează în timpul slujbei religioase scurte texte evanghelice, transpuse în formă de dialog. Aceste scurte scenete interpretate în biserică de slujitori ai bisericii au căpătat denumirea de „dramă liturgică". Cu timpul, sub acțiunea spiritului laic și popular, drama liturgică prinde viață ; textul scenetei se îndepărtează de textul evangheliei, acțiunea devine mai bogată, se introduc detalii din viața de toate zilele, personajele îmbracă costume laice, interpreții își permit să vorbească în limbajul obișnuit, apar elemente de comedie, de aluzii ironice, de satiră. Cu cît se îndepărta mai mult de scopul ei religios, apropiindu-se de viața reală, cu atît drama liturgică trezea mai mult interesul spectatorilor.

Peste trei secole — deci în secolul al XII-lea — cînd aceste reprezentații părăsesc interiorul bisericii, drama liturgică trece printr-un proces de lai-

Scanned with OKEN Scanner

cizare și mai accentuat. Momentele inspirate din viața zilnică sînt mai numeroase, în rîndul interpreților intră și mulți laici, scenele cu draci devin pantomime comice jucate de histrioni profesioniști, iar glumele și înțepăturile lor sînt deosebit de savurate de publicul zgomotos. Spiritul și gustul popular sparg cadrele solemne și convenționale religioase.

Același lucru se întîmplă în secolul următor (al XIII-lea) cu un alt gen de dramatizări ale legendelor bisericești, numite „miracole", pentru că în final apărea un sfînt sau Maica Domnului care săvîrșeau o minune. Adevăratul conținut al „miracolelor" era dat de fapte luate din realitatea vremii — de înșelătorii, abuzuri, jafuri, crime — nesfîrșita serie de nelegiuiri ale vîrfurilor societății feudale. Reprezentativ pentru acest gen este *Miracolul lui Teofil*, compus de Rutebeuf.

În secolul al XIV-lea apare un nou gen dramatic „misterul", care prin amploarea sa și prin fastul extraordinar al punerii în scenă va rămîne timp de aproape 200 de ani, spectacolul teatral reprezentativ al evului mediu. „Misterul" nu era o piesă și nici nu avea unitatea de acțiune a „miracolului". Un „mister" era o compoziție dramatică haotică, de dimensiuni uriașe, cuprinzînd un ciclu de cîteva zeci de episoade din biblie. Un singur „mister" totaliza zeci de mii de versuri, numărul personajelor se ridica la cîteva sute, iar reprezentarea lui ținea mai multe zile în șir. Sub raportul construcției dramatice „misterul" nu reprezintă un progres, căci extensiunea enormă a subiectului și marea varietate a episoadelor împiedicau atît compoziția armonioasă a ansamblului cît și reprezentarea temeinică a unor „caractere". Textul unui mister includea contradicții extreme : părțile mistice alternau cu imagini din realitatea imediată, pasajele pioase cu cele de protest contra nedreptăților vremii, rugăciunile cu bufoneriile împinse pînă la trivialitate. Asemenea aspecte realiste, umoristice și satirice nu numai că profanau subiectele sacre, dar le și parodiau. Cantitativ, desigur că predomina aspectul religios, dar ceea ce dădea viață „misterelor" și ceea ce le sporea interesul în masele populare, erau aceste spontane izbucniri realiste, comice și satirice.

Culmea dramaturgiei medievale o reprezintă farsa, gen dramatic dominant în secolul al XVI-lea, în care se realizează o reprezentare mai amplă și adevărată a vieții. Aici găsim o critică directă, aspră, de pe poziții populare, a tuturor claselor privilegiate ale societății feudale. Originile farsei urcă pînă la străvechile jocuri de carnaval descrise cu atîta savoare de Romain Rolland în *Colas Breugnon* și cărora le va da o formă literară Hans Sachs. Sub influența jocurilor de carnaval iau ființă în toate țările

Scanned with OKEN Scanner

Europei apusene societăți vesele, numărînd cîteva mii de membri, din boema intelectualității vremii. Aceste corporații bufone organizau periodic spectacole, procesiuni, mascarade, în care se parodiau festivitățile curții regale, viața papilor, predicile episcopilor, pledoariile avocaților, hotărîrile judecătorilor și așa mai departe. Alte farse își băteau joc de nobilii aroganți, de cavalerii lăudăroși, de bogătașii lacomi, de preoții ipocriți sau de călugării desfrînați.

Admirabil sînt redate viața și moravurile orașului medieval din secolul al XV-lea în scurta piesă intitulată *Avocatul Pathelin,* care este nu numai farsa celebră, ci și capodopera dramaturgiei medievale. Mentalitatea burgheziei timpului este ilustrată prin figurile negustorului naiv, a judecătorului pedant, a avocatului excroc și a pisăloagei sale soții. Fiecare din aceste personaje își are caracterul său individual bine conturat și în același timp fiecare însumează caracterele tipice ale unei categorii sociale. Mersul acțiunii este veridic și cursiv, determinat nu de fantezia autorului, ci de însăși psihologia personajelor.

Subiectul argumentează obișnuita concluzie a farselor medievale : orice om șiret poate fi păcălit de altul și mai șiret ca el. Avocatul Pathelin este cicălit tot timpul de soția sa pentru că nu-i cumpără rochii. Ca să scape de gura ei, avocatul se duce la un negustor și ia pe datorie o stofă. Cînd negustorul se prezintă acasă după bani, Pathelin se preface că e grav bolnav de friguri. Văzîndu-l delirînd, negustorul pleacă, convins că a fost păcălit de un diavol care luase înfățișarea lui Pathelin. Între timp, ciobanul care păzea oile negustorului i le fură una cîte una, pînă cînd stăpînul său îl dă în judecată. Avocatul Pathelin se angajează să-l apere, învățîndu-l ca la judecată să simuleze că e idiot și în loc să răspundă la întrebări, să behăie. În timpul procesului, negustorul uimit că-l vede sănătos tun pe al său Pathelin, amestecă într-un mod foarte comic chestia stofei și a oilor. Judecătorul convins că ciobanul e idiot, îl achită. La urmă, cînd avocatul îi cere onorariul cuvenit, ciobanul îi răspunde tot behăind, și astfel, șiretul Pathelin este, la rîndul său, păcălit.

Farsa avocatului Pathelin este singura operă a dramaturgiei medievale de o remarcabilă valoare literară. În general, farsa e unica specie dramatică medievală realistă, vie și care a avut o influență asupra dramaturgiei de mai tîrziu. Dar dacă n-a lăsat posterității capodopere dramatice, în schimb teatrul medieval își păstrează o importanță considerabilă sub raportul spectacologiei.

Scanned with OKEN Scanner

Satira burgheză și populară : „Romanul lui Renart"

Burghezia timpului își are și ea o literatură bogată și de largă răspîndire în mase.

Din această literatură fac parte povestirile „Fabliaux", (diminutiv de la latinescu „fabula", povestire) destinate burghezilor și poporului, povestiri vioaie, în versuri scurte, al căror scop era de a distra. Iată, de exemplu, conținutul povestirii intitulate *Țăranul medic*, care a inspirat cunoscuta farsă a lui Molière :

> Un țăran obișnuiește să-și bată în fiecare zi soția. Aceasta jură să se răzbune. Prin sat trec doi trimiși ai regelui, căutînd un medic în stare să-i vindece fata, care se înecase cu un os de pește. Soția țăranului indică pe soțul său ca fiind un medic renumit, dar care nu vrea să practice medicina decît după ce este bătut. După cîteva bastoane, țăranul se recunoaște medic. E dus la curte. Starea de disperată încurcătură în care se găsește țăranul o face să rîdă pe prințesă și, rîzînd, ea aruncă afară osul de pește. Vîlva acestei vindecări aduce medicului improvizat o mulțime de bolnavi ; el îi adună într-o sală și îi anunță că va arde pe cel mai bolnav dintre ei, iar cenușa acestuia va servi apoi drept leac pentru ceilalți. Speriați, toți se declară sănătoși. Țăranul e răsplătit de rege și promite că nu-și va mai bate soția.

Umorul acestor povestiri este destul de grosolan, constînd în genere din bufonerii, calambururi, bastonade etc.

Povestirile sînt lipsite de respect și batjocoritoare, satira lor nu poate încă, la această epocă, ataca amplu marile instituții ale feudalismului ; totuși, nu menajează clerul și își permite chiar anumite ironii, ca în povestirea intitulată *Țăranul care a cucerit paradisul prin pledoarie :*

> Un țăran moare. Sf. Petru nu vrea să-l primească în rai pentru că n-are nici o recomandație din partea nimănui . . . Dar țăranul se repede la Sf. Petru, acuzîndu-l că s-a lepădat de Cristos de trei ori. Sf. Petru cheamă în ajutor pe Sf. Toma ; acestuia țăranul îi reproșează necredința sa înainte de a fi atins rănile Mîntuitorului. Vine Sf. Pavel, dar țăranul îl atacă și pe acesta, amintindu-i că el i-a persecutat pe creștini. Zăpăciți, cei trei sfinți îl duc pe țăran înaintea lui Dumnezeu ; țăranul pledează și capătă cîștig de cauză, rămînînd în rai.

Scanned with OKEN Scanner

Povestirile manifestă o concepție cinică de viață. Ele reproduc exact viața cotidiană, în atitudinile sale familiare, prin creionări precise, în care nu arareori observația trece în caricatură. În tonul viu, realist, natural se descifrează atitudinea burghezului optimist, pentru care viața este plăcută și frumoasă.

Forța ideologică a clasei oprimate este exprimată pe larg în celebrul *Roman al lui Renart*. Sub aspectul fabulei, sub haina în aparență inocentă a povestirilor cu animale, se ascunde adeseori o satiră la adresa întregii orînduiri feudale.

Nobilul Renart (vulpoiul) nu este prezentat ca un om de arme, ci ca un viclean. Anonimii autori se bucură de desele sale înfrîngeri, deși îi admiră supleţea de spirit.

Conflictele dintre Renart și Isengrin (lupul) semnifică conflictele dintre nobili, care se înșală reciproc, se ceartă, se luptă, se împacă și rămîn tot în bună tovărășie, în detrimentul celor înșelați sau oprimați. Relațiile dintre nobili și cler sînt prezentate într-un alt capitol : călugărul Tibert (motanul), simbolizînd întreaga categorie a clerului, este un viclean, înșelînd pe nobil cu o vorbărie perfidă ce amintește cazuistica teologală ; este lacom și își consumă prada cocoțat în vîrful unei cruci (deci sub protecția bisericii). La început, nobilul intră în alianță cu clerul, din interes, pentru ca în cele din urmă să-i declare război spre a intra în posesiunea prăzii jefuite. Nu o dată transpar din text ironii la adresa înalților prelați și chiar a papei. Regele, Noble de Lion (leul), este arătat ca o ființă mîndră, nedreaptă, lacomă și brutală. Dintre toți sfetnicii, el îl preferă pe Renart, căci acesta este cel mai linguşitor și mai viclean : cu această optică realistă vede poporul pe rege și curtea sa. În scena de judecată a lui Renart este ridiculizat savantul jurist Musard („flecarul“, cămila), debitînd cu prezumțiozitate texte juridice într-o latinească de bucătărie. Toată organizarea feudală și de curte este schițată aici.

Romanul lui Renart, capodoperă a literaturii franceze medievale, este în același timp și un minunat documentar asupra stărilor sociale și a stărilor de spirit dintr-o îndepărtată epocă medievală. Atît fondul său ideologic cît și realizarea sa artistică extrem de vie și colorată completează peisajul literar atît de variat al literaturii franceze medievale, în general și în special direcțiile de gîndire și creație literară progresistă.

Romanul lui Renart este o epopee comică în care animalele sînt prezentate ca trăind în societate, ca oamenii. Scrisă în versuri, opera cuprinde 25 de capitole, de un viu comic de caracter : animalele au vicii omenești care se împletesc cu instinctele lor tipice. În multe părți romanul devine o

Scanned with OKEN Scanner

parodie atît a societăţii feudale cît şi a *cîntecelor de vitejie*. Precizia, pitorescul şi observaţia fină fac deliciul şi calitatea primă a acestei opere.

Trebuie să observăm că în timp ce literatura nobililor s-a stins o dată cu clasa căreia i se adresa, literatura burgheză şi populară a supravieţuit. Realismul observaţiei sale şi volubilitatea agresivă a ironiei sau satirei au inaugurat o literatură pe care o vor ilustra personalităţi ca Boccaccio, Rabelais, Molière sau La Fontaine.

Truveri şi goliarzi

În nordul Franţei, locul trubadurilor îl deţin truverii ; dar natura poeziei lor este diferită, determinată fiind de condiţii diferite.

În aceste regiuni, mai liniştite, s-a dezvoltat o puternică viaţă orăşenească şi burgheză, în centrele comerciale şi manufacturiere (mediu în care au cunoscut o extraordinară înflorire şi spectacolele „miracolelor“ şi „misterelor“), precum şi o viaţă intelectuală remarcabilă. În secolul al XII-lea se fondează, de pildă, Universitatea din Paris. Poeţii din nordul Franţei au un orizont cultural ceva mai larg, un simţ al realităţii mai ascuţit, un gust mai puţin sau de loc legat de convenţionalismul curtean, iar poezia lor va fi pătrunsă de un spirit burghez pronunţat şi de o inspiraţie realistă, chiar satirică.

Cel mai cunoscut truver, **Rutebeuf** (sec. XIII), nu mai cîntă graţiile „doamnei“, ci îşi evocă cu sinceritate şi umor amar starea lui de sărăcie :

„Mărite rege, de mă părăseşti
(M-au părăsit şi alţi stăpîni domneşti !)
Nu mai am chiar nici după ce bea apă.
Nimeni nimic nu-mi dă, nici nu-mi întinde ;
De foame casc, de frig tuşesc, mă prinde
Fiorul morţii, groapa-naintea mea se sapă.
Sînt fără pat şi fără de mindir ;
Mai gol nu dormi decît la cimitir,
Măria ta ! Doar drumul casa mea e.
Eu tot pe căi, pe paie, m-am culcat
Şi-un pat de paie nu-i chiar bun de pat,
Dar coastele mi-s bune pentru paie !“

De asemenea, Rutebeuf priveşte spre lumea de negustori şi meşteşugari, sau spre preoţii ipocriţi, pentru ca apoi alţi poeţi să îndrăznească să atace nu numai nobilimea, ci şi papalitatea.

Scanned with OKEN Scanner

O categorie interesantă de poeți medievali o constituie poeții „goliarzi". Aceștia erau studenți rătăcind de la o universitate la alta, întrebuințînd spre a se întreține felurite expediente, dintre care cel mai onorabil era compunerea de versuri. Scrise în limba latină, într-o versificație care acum cultivă ritmul și rima, poeziile goliarzilor sînt cîntece de chefuri, uneori cu caracter licențios, traducînd bucuria de viață și satirizînd cu multă vervă pe femei sau pe papă, pe burghezii bogătași sau pe nobili, pe preoți sau pe episcopi. Pentru sensurile sale satirice momentul poeziei goliarzilor merită să fie reținut.

François Villon

Unul din cei mai mari poeți ai Franței din toate timpurile și unul dintre primii trei-patru poeți ai evului mediu european este **François Villon** (1431 — aprox. 1465).

Nu știm nimic despre părinții lui François de Montcorbier (pe adevăratul său nume), decît că au fost — după cum mărturisește însuși poetul — niște oameni de condiție mai mult decît modestă :

„Eu din născare sînt calic,
Din viță proastă, fără vază.
Erațiu, moșu-meu, nimic
N-avu, nici taica ce-i urmează.
La toți ne-a fost nevoia piază".
(*Marele testament*, XXXV)

De timpuriu rămas orfan de tată, copilul a fost luat și crescut de Guillaume de Villon, probabil rudă mai îndepărtată. După ce acesta desigur că se va mai fi ocupat de instrucția copilului, François e înscris la Universitate, încît la 19 ani este bacalaureat, iar peste trei ani — licențiat și „maître ès arts".

Prima lui operă este *Micul testament*, originalul poem în 40 de octave, (deși nu în versurile lui vom găsi marea poezie a lui François Villon) Poemul, care debutează printr-o octavă de o afectată gravitate academică și continuă în gustul convențional al poeziei de iubire, nu este, în fond, de la un capăt la altul decît o fantezistă și spirituală parodie a jargonului academic sau a scolasticii, a moravurilor cavalerești sau a prezumțiozității nobiliare, a formulelor stereotipe testamentare sau a clișeelor poeziei trubadurești erotice și curtene.

Cu o emfază de real efect umoristic, cu tonul de exagerare căutată, în sfîrşit cu toate elementele, cu toate procedeele şi tot spiritul parodiei, *Micul testament* este o operă scînteietoare de vervă şi de spirit, uneori simulînd ironic maniera convenţională a unor poeţi, alteori înduioşîndu-se sincer de soarta unor copii orfani, în general însă ironizînd binevoitor pe prieteni, acid pe duşmani.

Dar nu e cuprinsă încă aici decît poezia turbulentului tînăr care n-a cîştigat îndeajuns experienţa amară a vieţii, pentru ca în conştiinţa sa să izbucnească accentele remuşcării, care să împrumute versurilor sale fiorul marii poezii.

Cînd va fi din nou (pentru a cîtea oară ?) condamnat şi graţiat şi după ce va străbate aspra experienţă a suferinţei şi a cunoaşterii oamenilor, Villon se va apleca mai îndelung asupra lui însuşi, şi poezia sa va fi îmbogăţită cu acele accente de patetică sinceritate ce se vor constitui în opera sa capitală, în aşa-numitul *Marele testament*. Poemul acesta — cuprinzînd 172 de octave, printre care sînt înserate şi 16 balade, scrise la date diferite şi pe care, de asemenea, le testează diferitelor persoane — reia ideea schiţată în *Micul testament*. Pe alocuri se mai menţine chiar şi nota glumeaţă, dar în general poemul e profund deosebit. Aproape întreaga viaţă a lui Villon este închisă aici, toată istoria unei existenţe, toate peregrinările unui suflet — cu relatări sau aluzii la diverse fapte mai mult sau mai puţin limpezi pentru noi, cu amintiri dintre cele mai felurite, cu stări sufleteşti diferite şi surprinzător de contradictorii, cu tonuri deosebite, variind potrivit temei momentului sau depărtării în timp.

Marele testament, deşi e construit solid, iar baladele sînt legate destul de organic de ansamblul cadrului, n-a fost elaborat desigur deodată, dar trăirea condensată aici, experienţa vieţii îndurate între timp, aduce o lărgire de orizonturi, o varietate de teme noi şi un registru mai bogat de atitudini şi de expresii poetice.

Astfel, în istoria vieţii poetului, anul 1461, anul compoziţiei acestei opere, pare a fi anul pocăinţei. Dar pocăinţa este doar temporară, irezistibila ispită a vieţii păcătoase îl fură din nou, căci marele viciu al caracterului lui Villon este lipsa de voinţă. Acuzat de furt, arestat, eliberat, iarăşi arestat şi trebuind să plătească suma furată cu ani în urmă la Colegiul Navarrei, poetul este stigmatizat acum în ochii autorităţilor ca răufăcător notoriu, încît, cu ocazia unei noi încăierări a unei bande de zurbagii — printre care se găsea şi el, — încăierare care s-a soldat cu moartea unei persoane oficiale, Villon e închis şi condamnat la spînzurătoare împreună cu ceilalţi trei prieteni. De acest moment îi place istoriei literare să lege

Scanned with OKEN Scanner

celebrul *Epitaf în formă de baladă*, cunoscut în mod obișnuit sub titlul de *Balada spînzuraților*, deși în realitate nici un indiciu nu ne îndreptățește s-o putem data. Peste două luni, justiția, examinînd sentința, îl grațiază, obligîndu-l să părăsească pentru zece ani Parisul și regiunea.

Și iată că la 33 de ani, poetul de la care nu ni s-a păstrat (întocmai ca și în cazul lui Dante) nici un rînd autograf și nici o semnătură, se pierde în necunoscut, lăsînd în urma lui amintirea unei vieții aventuroase și a unei opere (în afara celor două testamente, vreo 16 balade, rondeluri, epistole etc., plus alte 7 balade în jargon) care a circulat în manuscrise pînă în 1489.

Puțini sînt poeții a căror biografie să fie atît de semnificativă ca biografia lui Fr. Villon pentru înțelegerea sensului general al operei sale.

Căci în timp ce alți poeți ai timpului se alimentau cu abstracții și cadre prescrise, cu idei și convenții, Villon se arată a fi esențialmente sensibil la lucrurile exterioare. În timp ce lirica evului mediu se pierde în regiunile eterate ale visului, în zonele unui idealism anemic, creînd o mulțime de „viziuni“ și de alegorii construite mecanic, Villon nu-și poate detașa poezia de propria-i existență, pe care o transfigurează artistic în creații de profunde rezonanțe umane.

Poezia lui Villon pornește de la autentic, de la faptul trăit, emană de pe planul sincerității, o sinceritate indecentă uneori, o sinceritate totală însă în momentele esențiale pentru poet :

„Vai dac-aș fi-nvățat, Părinte.
În tinerețea mea zurbavă,
Și pilde bune-mi sta-nainte,
Aveam culcuș mai de ispravă.
Dar ce ? trecui fără zăbavă
Prin școală, tot trăgînd la fit . . .
Scriind cea de mai sus voroavă
De jale duhul mi-i zdrobit.
. . . . . .
Intrai într-un fundac zăbavnic
Și n-am la treaba mea folos.
Eu nu sînt jude, nici ispravnic,
Să iert au să azvîrl ponos :
Din toți, îs cel mai ticălos . . .“
(*Marele testament*, XXVI, XXXIII)

Scanned with OKEN Scanner

Opera lui Villon oferă cititorului o imagine amplă a societății timpului în general. În special însă, viața și societatea mahalalelor, tîrgurilor, tavernelor, lumea această deocheată, dar vrednică de compătimire, decăzută dar și autentic umană, este cea care îi furnizează mai întîi teme poetului (*Balada prea frumoasei armuriere, Baladă la soții săi, Baladă a bieților potlogari*).

Și iată că abia ajuns la vîrsta de 30 de ani poetul se simte îmbătrînit și află că există un rău mai crunt decît sărăcia și decît suferințele trupului : moartea. Moartea, care duce cu sine tot ce e pe lume și, ceea ce e mai trist, care tîrăște în neant și frumosul — și poezia făpturii feminine...

Din aceste gînduri, complicate cu poetica și duioasa perspectivă a trecutului regretat și ireversibil, a răsărit *Balada doamnelor din vremea de odinioară*, acest fin amalgam de cîntec și vis, învăluit într-un melancolic farmec de taină, unde numele se desprind din negurile legendei, apărînd doar pentru o clipă, pentru ca apoi tot cortegiul de năluci să se piardă iar în noaptea trecutului, lăsînd în urmă-i atmosfera de vrajă a nelămuritului și obsedantului refren, cu acea imagine a „zăpezii“ — tot atît de strălucitoare, de gingașă și trecătoare ca și chipurile fantomelor evocate :

„Spuneți-mi dar, la ce tărîm
Tais și-Archipiada sînt ?
Dar mîndra Flora de la Rîm,
Frumoasă peste crezămînt ?
Echo vuind în zvon de vînt
Cînd chemi la iaz sau pe tăpșan ?
Ca ea nu-i alta pe pămînt...
Dar unde-i neaua de mai an ?“

Vîntul implacabilului destin omenesc îi prăvălește pe toți în neantul morții, cu toată pompa, strălucirea și măreția lor deșartă de altădată — căci în fața morții toți oamenii sînt egali. Dar la Villon tema morții nu se mai exprimă printr-un sentiment difuz, nici nu se mai enunță printr-o serie de idei, ci este redată printr-un spectacol concret. Acum, regretul în fața morții este obiectivat precis asupra materiei pieritoare, și ceea ce este poate mai important e faptul că-și mai face loc aici o atitudine : mila — un sentiment cu totul rar în acest veac al batjocurii și al cruzimii. Un sentiment care stă la baza poemului socotit pe drept cuvînt culmea creației lui Villon, cunoscut îndeobște sub titlul *Balada spînzuraților*.

Scanned with OKEN Scanner

După ce abordase atîtea aspecte ale temei morții, nu-i mai rămînea poetului decît să-i pună pe cei săvîrșiți din viață să vorbească. În evul mediu nimeni nu s-a gîndit — în afară de Villon — că sărmanii morți mai pot suferi și mai ales nu s-a gîndit nimeni să se înduioșeze, cu cea mai profundă compătimire, de niște spînzurați, să-i evoce învăluindu-i cu o milă imensă. Și totuși, graiul spînzuraților din balada lui Villon este profund omenesc, pentru că în furci mai stăruiesc încă rămășițele unui trup. Și este cu atît mai omenesc cu cît spînzurații sînt și îndurerați sufletește de remușcare, dar și urgisiți, totul se înverșunează neîncetat împotriva lor : și oamenii, care continuă să-i batjocorească, și rînduielile vremii, care porunceau să fie schingiuite cadavrele spînzuraților, și păsările, care-i ciuruiesc „ca pe niște degetare de cusut". Apoi, stihiile : vîntul îi bălăngăne într-una, soarele îi usucă, ploaia îi spală ca în leșie — și spînzurații nu se revoltă, nu urlă, nu amenință, ci, copleșiți de umilință, de căință, de resemnare, de nădejde, plîng domol, cerînd „fraților oameni" îndurare și milă :

„Lăutu-ne-a cu apele ei ploaia
Și soarele ne-a ars uscatul leș,
Ne-au scos din găuri ochii, corbul, gaia,
Și capul smuls de păr rămase pleș.
Nicicînd nu stăm, cu vîntul megieși,
Cînd ici, cînd colo, cum se schimbă vîntul,
Biet trupul nostru veșnic legănîndu-l,
Ciupit ca degetarii de țărci sure,
Soți, nouă nu ne fiți, ferească sfîntul !
Ci îl rugați pe Domnul să se-ndure !"

Afirmația fantezistă, potrivit căreia Villon ar fi scris aceste versuri în închisoare așteptînd să fie spînzurat, este în general azi respinsă. Adevărul este că vocea sinceră, umilă, vinovată a spînzuraților este însăși vocea intimă a lui Fr. Villon, care se roagă, pentru el, pentru semenii săi — pentru întreaga omenire împinsă de patimi și de nedreptatea rînduielilor lumii pe calea păcatului și a pierzaniei. Marea poezie a lui Villon este poezia milei și dragostei față de oropsiții vieții și ai morții, poezia unei vieți trăite patetic, dar și a unei conștiințe frămîntate de remușcări.

Scanned with OKEN Scanner

La 33 de ani i s-a pierdut urma ; cum spunea singur — „s-a pristăvit în vînt". Dar lumea lui din Paris îi învăţase pe de rost versurile, transmiţîndu-le în felul acesta viitorimii. Publicîndu-i versurile, la 44 de ani de la apariţia ediţiei princeps (perioadă în care poeziile lui Villon cunoscuseră 23 de ediţii !), confratele său Marot îl prezintă — cu multă înţelegere şi adevăr — ca pe un poet a cărui operă este „... atît de măiastră, atît de plină de alese învăţături şi într-atît leit-poleită în mulţime de culori frumoase, încît vremea ce netezeşte toate n-a izbutit a o şterge pînă acum şi mai puţin încă va s-o risipească de aici înainte".

Scanned with OKEN Scanner

Literatura medievală în Spania și Italia

RECONQUISTA ȘI ROMANCERO

„CÎNTECUL CIDULUI"

EVUL MEDIU ÎN ITALIA
4
ȘCOALA SICILIANĂ ȘI ȘCOALA „DULCELUI STIL NOU"
5
VIAȚA ȘI OPERA LUI DANTE ALIGHIERI

„DIVINA COMEDIE" SUBIECTUL POEMULUI
7
SURSE, ARHITECTONICĂ, SENSURI
8
STRUCTURA CANTICELOR

PERSONALITATEA LUI DANTE ÎN POEM. UMANISMUL SĂU
10
ARTA SA

Reconquista și Romancero

Peninsula Iberică, invadată și stăpînită de arabi încă de la începutul secolului al VIII-lea, a fost ocupată tot timpul evului mediu cu războaiele de recucerire („reconquista"), acțiune în care rolul principal l-a avut provincia Castilia.

Ca urmare a participării țăranilor și orășenilor la aceste lupte de eliberare, regimul feudal aici a fost lipsit de asprimea obișnuită în alte țări. Încă din secolul al X-lea, reprezentanțele stărilor sociale („cortese") izbutesc să limiteze puterea regelui, silindu-l să respecte anumite libertăți sociale. Sentimentul de mîndrie, de onoare al țăranului spaniol (care începe să se elibereze de iobăgie chiar din secolele al XI-lea și al XII-lea), sentiment atît de frecvent în literatura Renașterii spaniole, își are originea și temeiul în această situație. Ceea ce nu înseamnă însă că țăranul nu este mereu terorizat de bunul plac al nobilului feudal, dar țăranul spaniol are curajul să-l înfrunte. Pe de altă parte, obscurantismul și misticismul sînt

întreținute de autoritatea bisericii care, spre profitul său, a știut converti lupta patriotică de „reconquista" (ce va dura opt secole) într-o luptă religioasă, dusă împotriva „păgînilor".

Evenimentele acestei perioade au fost consemnate nu numai în cronici, ci și în compoziții poetice de dimensiuni mai scurte, recitate de cîntăreți ambulanți, numite „romanțe". Ele povestesc fapte de arme sau fapte din viața familiară a regilor Spaniei, a marilor feudali sau a cavalerilor, fiind apoi uneori și prelucrate în compoziții ample și unitare (de exemplu, *Cîntecul Cidului*, poem epic eroic, singurul ce s-a păstrat). Adunate în colecții numite „romanceros", încă de prin 1550 (una din aceste colecții, cea din 1551, cuprinde 7 volume) poezia eroică a „romanțelor" a inspirat adesea teatrul spaniol al Renașterii, teatrul clasic francez și poezia romantică, chiar și dincolo de granițele Spaniei.

„Cîntecul Cidului"

Recucerirea Spaniei de la mauri a fost realizată de țărani, de orășeni și de cavaleri. Viața eroică a Castiliei cu luptele micilor cavaleri și-a găsit expresia în cel dintîi monument al literaturii spaniole (sec. XII), *Cîntecul Cidului*, al cărui erou principal este un personaj istoric, care își are mormîntul în catedrala din Burgos (a murit în 1100).

Poemul este compus din trei părți și are următorul cuprins :

Cavalerul Don Rodrigo este trimis de regele Castiliei să aducă tributul maurilor. La întoarcere, intriganții și geloșii nobili de la curte îl învinuiesc de a fi reținut pentru el o parte din tribut. Regele, influențat de nobili, îl exilează. Don Rodrigo pornește în pribegie, însoțit de rude și prieteni. Întreprinde o serie de vitejii războinice împotriva maurilor, ajungînd bogat, celebru, și se stabilește la Valencia (*Cîntecul pribegiei*). Aici cele două fete ale sale sînt cerute în căsătorie de către doi nobili toledani, infanții de Carión. Don Rodrigo acceptă și fetele se căsătoresc cu aceste decăzute vlăstare ale unei nobilimi — „granzii" — lipsite de valoare și de putere, dar arogantă și intrigantă. Văzîndu-se disprețuiți la curtea Cidului pentru lașitatea lor și voind să se răzbune, infanții de Carión cer voie să se întoarcă cu soțiile lor în Castilia. Pe drum însă le batjocoresc, bătîndu-le și părăsindu-le în pădurea din Corpes (*Ocara din pădurea Corpes*). Don Rodrigo — „Cidul" — se duce la Toledo și cere regelui să-i facă dreptate.

În timpul unui duel, infanții sînt învinși. În același timp, regii Navariei și Aragonului cer în căsătorie pe fetele Cidului. Astfel, Cidul este răzbunat, este reabilitat total în fața regelui său și devine un personaj foarte important, înrudit cu doi regi (*Cîntecul nunților*).

Cîntecul Cidului prezintă un ev mediu nu atîta războinic, cît domestic; scenele de familie prevalează asupra celor de luptă. Ca idee fundamentală apare aici un conflict social evident: acela dintre micul cavaler, viteaz, și marele nobil, trăind numai din prestigiul numelui. Astfel, poema este o apoteoză a acestei forțe sociale a cavalerilor ce se ridică pe ruinele trecutului marilor nobili, obosiți, inactivi, decăzuți — forța socială care a adus o importantă contribuție la opera de eliberare a Spaniei.

Elementul miraculos este ca inexistent, moravurile sînt mai civilizate ca în epopeile franceze sau germane, spiritul democrat este evident și o viziune a unei Spanii mari, unite este exprimată aici. Materia aparține istoriei autentice, dar autorul idealizează ușor faptele și amintirile locale, devenite material epic popular.

Personajele sînt figuri ajunse pe o treaptă de civilizație avansată, dar apar pe un fond de viață războinică, brutală, spre deosebire de *Cîntecul Nibelungilor*, unde — datorită redactării tîrzii a versiunii ce ni s-a păstrat — situația este inversă, caracterele brutale apărînd pe un fundal de viață cavalerească evoluată. Dar prin verosimilitatea, complexitatea de viață înfățișată și caracterele variate, poemul se aseamănă mai mult cu epopeea germană decît cu *Cîntecul lui Roland*. Cît privește tipul cavalerului din această epocă (să nu uităm că evenimentele povestite în *Cîntecul Nibelungilor* se petrec în secolul al VI-lea, cele din *Cîntecul lui Roland* în secolul al VIII-lea, iar cele din *Cîntecul Cidului* în secolul al XI-lea), el este mai împlinit în evul mediu spaniol, nu mai este un barbar; condițiile de viață și contactul cu civilizația înaintată a arabilor — deși aflîndu-se cu aceștia pe poziții de luptă — i-a mai modelat și afinat personalitatea.

Reflectînd aspirațiile democratice ale Castiliei, *Cîntecul Cidului* promovează un cavalerism evoluat, în tot cazul idealizat, împlinit nu numai în urma îndelungatului contact, de civilizare ca și de luptă cu maurii, ci, de asemenea, influențat și de sentimentul religios, propagat de instituția bisericii. În felul acesta sentimentul cavaleresc ce se detașează din poem este dublat de caracterul de clasă al cavalerului ce atacă nobilimea arogantă și inutilă, și este triplat de un viu sentiment al dragostei de cămin și de pămîntul Castiliei.

3

Evul mediu în Italia

Literatura evului mediu italian nu realizează nici caracterul (natura, mentalitatea, forma) tipic feudal al literaturii medievale franceze sau germane, și nici amploarea de dezvoltare a acestora. Aceasta, pentru că înseși condițiile economice, sociale și politice ale Italiei medievale sînt diferite : deoarece Italia n-a realizat într-o măsură egală și de o formă asemănătoare aceleia a altor țări apusene ale timpului nici modul de producție feudal.

În adevăr, în Italia, atît natura ingrată a solului cît și dominația politică germană, dar în primul rînd dezvoltarea precoce a forțelor de producție au fost cauzele proporțiilor mai reduse și de mai puțină importanță ale feudalismului italian. Această precoce dezvoltare a forțelor de producție, ajutată și de condiții geografice favorabile, a dus — încă din al VIII-lea secol — orașele italiene (Veneția, apoi Genova și Florența, care s-a specializat în comerțul bancar mai tîrziu) spre o înfloritoare viață maritimă și comercială, fapt care a împiedicat în special ca feudalismul să prindă rădăcini adînci și să ia ființă un puternic și dominant mod de producție feudal în Italia.

Ca urmare, poemele eroice există în Italia aproape numai sub formă de traduceri a celor franceze. Apoi, prestigiul tradițiilor antice este mai puternic aici ca în alte țări, încît tradițiile popoarelor germanice nu-și găsesc terenul spre a se exprima. Pentru cunoașterea evenimentelor trecutului (consemnate în celelalte țări, mai înapoiate sub raportul culturii, în cîntece eroice) în Italia era mult mai largă pătura celor care se puteau adresa direct cronicilor. Încît în secolul al XIV-lea, personalități ca Dante sau Petrarca și într-o măsură oarecare chiar Boccaccio prezintă sinteza unui ev mediu tîrziu (prin ceea ce opera lor se manifestă ca reminiscențe ale trecutului) anunțînd în același timp relațiile sociale noi, o concepție nouă de viață și noi atitudini : sînt scriitorii epocilor de tranziție.

Din cauzele istorice arătate mai sus, la care s-a adăugat și influența bisericii, influență ce a deviat inspirația de la sursa unui sentiment eroic de tip franco-germanic, Italia nu are în evul mediu legende eroice legate de tradiții proprii. În schimb, ciclul carolingian al epopeii franceze și ciclul breton al romanelor antice sînt larg difuzate.

Creația literară a poporului o găsim bogat reprezentată în evul mediu italian, în satirele îndreptate împotriva clerului, a femeilor și a nobililor, încă din secolul al XII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Epicul de sursă populară este prezent în viziunile alegorice ale fanteziei populare, descriind chinurile sau bucuriile lumii de dincolo, sector literar din care se va alimenta întrucîtva și *Divina comedie* a lui Dante.

Sub raport religios, contribuția poporului este dată în „laude" mistico-religioase, al căror punct culminant — într-un sens total diferit însă — este atins de *Cîntecul fratelui Soare* al lui Francesco d'Assisi (1182—1226). Momentul este foarte important : în plin ev mediu un poet își îndreaptă atenția spre lumea naturii exterioare, apreciind frumusețea și bucuriile spirituale pe care le oferă realitatea materială :

„Fii lăudat de Stele și sora noastră Luna :
Tu le arunci în slavă aprinse și-argintii (. . .)
Fii lăudat, Stăpîne, de fratele meu Focul :
Tu îl aprinzi în noaptea adîncă de la noi,
Și e frumos și vesel, și aprig și puternic.
Fii lăudat, Stăpîne, de sora noastră, Glia,
Căci ea ne poartă trupul și tot ea ni-l hrănește ;
La sînul ei cresc poame și flori multicolore,
Și, plini de cuiburi, pomii . . . "

În fine, domeniul liricii populare prezintă o poezie de fond sentimental autentic și de un realism imediat, ajunsă la maturitate încă la începutul secolului al XIII-lea (Cielo d'Alcamo) și fundamental diferită de lirica de curte, care era sufocată de impersonalitatea imitativă a poeților săi.

Cînd ajungem să vorbim despre personalitatea lui Dante, nu putem în nici un caz afirma că apariția sa este un „miracol", o apariție nepregătită. I-a premers lui Dante o îndelungă, variată și întinsă experiență de viață poetică italiană. Aceste forțe literare, poetice, au cunoscut în genere două mari etape de dezvoltare, manifestate în două școli poetice : în „școala siciliană" și în „școala dulcelui stil nou".

Școala siciliană și școala „dulcelui stil nou"

Școala siciliană s-a constituit la curtea lui Frederic al II-lea, cu concursul trubadurilor provensali, exilați în urma cruciadei contra albigenzilor (începutul secolului al XIII-lea). Școală de poezie lirică de o eleganță formală, realizată prin imagini ce cad în artificiu, ea este dominată de idealul iubirii delicate („fino amore"), sentimentul erotic devenind artificializat,

idealizat, convenţionalizat. Rezultate pozitive înscrie această şcoală prin faptul că lucrează canzona şi sonetul, forme poetice ajunse la perfecţiune cu Dante şi Petrarca.

Poetul, care detaşîndu-se de idealurile acestei şcoli, duce lirica (în sec. XIII) la moduri noi, libere şi de valoare autentică, este **Guido Guinizelli**. Iubirea apare sub un aspect nou la Guinizelli :

„Într-un suflet ales, flacăra iubirii se-aprinde
Precum strălucirea în piatra preţioasă."

Sentimentul erotic — tema sa fundamentală — apare într-o nouă concepţie, ilustrată de versurile următoare :

„Într-un suflet ales se ascunde totdeauna iubirea
Precum pasărea în verdeaţa pădurii ;
Natura n-a creat nici iubirea înaintea sufletului ales
Nici sufletul ales înaintea iubirii".

Această idee (opusă ideii artificiale şi curtene din poezia şcolii siciliene şi avînd, de asemenea implicaţii morale) a „sufletului ales" („cor gentil") va fi exploatată de şcoala „dulcelui stil nou".

Poezia se inspiră acum din lirismul popular, modesta baladă populară (specie de data aceasta lirică) atinge culmile liricii culte, dăruindu-i-se de către poeţii „dulcelui stil nou" o gîndire mai subtilă, un idealism mistic şi o armonie mai îngrijită a formei. Femeia nu mai apare într-o formă convenţională, ci e cîntată pentru efectul moral pe care frumuseţea ei îl produce asupra celui îndrăgostit. În general, şcoala „dulcelui stil nou" s-a inspirat din balada populară, dar păstrează încă o anumită eleganţă aristocratică. Psihologia este savantă şi rafinată, sensul moral e precis, iar concepţia dragostei spiritualizate este totdeauna prezentă.

Poetul care, spre deosebire de Guinizelli, aduce un sentiment elegiac mai profund este poetul meditaţiei, al reveriei solitare şi al presentimentului morţii : **Guido Cavalcanti.**

Autorul cunoscutei balade ce începe cu versul „Cum nu mai nădăjduiesc să mă-ntorc vreodată" este poetul unei adînci deprimări sufleteşti, poet a cărui superioritate artistică a fost subliniată şi de Dante. El adaugă o nouă tonalitate la posibilităţile lirice ale şcolii la care Dante şi Petrarca au învăţat spiritualizarea iubirii, transformarea ei într-o subtilă filozofie şi căutarea inspiraţiei în autenticitatea stimulată de exemplul poeziei populare.

În această perspectivă istorică, iată că **Dante Alighieri** (1265—1321) nu este de loc o miraculoasă apariţie, fără contingenţe cu tendinţele generale

Scanned with OKEN Scanner

ale vremii sale ; în perspectiva literară pe care am schițat-o, vedem că Dante apare pregătit de o strălucită evoluție anterioară.

Dante reprezintă culmea artistică a școlii „dulcelui stil nou", prin opera sa *Viața nouă*, care cuprinde un fel de jurnal intim sentimental, în proză întreruptă de stanțe, canzone și sonete, de inspirația acestui celebru sonet :

„Atît de nobilă și-atît de sfîntă
Apare doamna-mi cînd din mers salută,
Că limba, tremurînd, rămîne mută
Și ochii, de vederea ei, se-ncîntă.

Ea trece și, simțindu-se plăcută,
Tristeți și umilințe o-nvestmînt . . .
Și pare că din ceruri, pe pămînt,
Spre-a-ntruchipa minuni, ar fi căzută.

Arată-se-n cereasa ei lumină
Atîtor ochi, și-n inimă strecoară
Un dulce bàlsam, neștiut simțirii.
Și parcă de pe chipu-i palid zboară
Prea-limpedele spirit al iubirii,
Șoptind oricărei inime : suspină !"

Astfel, Dante respiră, în această atmosferă „dolce-stil novista" a cultului femeii idealizate, o notă pe care o vom regăsi puternic subliniată și în *Divina comedie*.

Viața și opera lui Dante Alighieri

5

Născut la Florența în anul 1265, Dante a studiat retorica cu Brunetto Latini, a fost prieten cu poetul Cavalcanti, s-a înscris în corporația medicilor deși n-a exercitat de fapt nici o profesiune, a luat parte la două campanii militare, iar de la vîrsta de 30 de ani a participat la viața politică a Florenței. Puterea era aici în mîna guelfilor, partid care — în opoziție cu seniorii feudali aparținînd partidului ghibelinilor, partizani ai politicii imperiale și susținători ai împăratului Germaniei — era partizan al papalității și susținea interesele burgheziei manufacturiere și negustorești. Acum însă guelfii erau împărțiți în fracțiunea „negrilor" — total devotați politicii papale — și cea a „albilor", fracțiune căreia îi aparținea și Dante, și care,

Scanned with OKEN Scanner

apropiindu-se în privința aceasta de poziția ghibelinilor nu admitea pretențiile papei de a se amesteca în treburile administrative ale orașelor. Cînd ambițiosul papă Bonifaciu VIII îl trimite la Florența ca „pacificator" pe Ch. de Valois (în realitate, să-i sprijine pe „negri"), guelfii „negri" pun mîna pe putere și pornesc represaliile împotriva „albilor". În 1302 Dante este exilat, mai întîi pe doi ani, apoi pe viață, cu amenințarea arderii pe rug. Mai tîrziu, alte trei decrete i-au interzis din nou reîntoarcerea la Florența.

În timpul celor douăzeci de ani de exil Dante a pribegit prin diferite orașe ale Italiei, îndeosebi la Verona și la Ravenna, unde moare în 1321.

Principalele opere în proză ale lui Dante sînt : *Despre elocința în limba vulgară*, *Despre monarhie* (ambele în limba latină) și *Banchetul* (în limba italiană). Primul, rămas neterminat, este un fel de tratat — fondat pe principii filozofice proprii evului mediu — de filologie și de prozodie, privind limba italiană ca limbă unitară (prin aceasta enunțînd ideea nouă a unității politice a Italiei și poezia italiană) ; al doilea, tratat de filozofie politică, pledează pentru ideea tipic medievală a „monarhiei universale", a independenței puterii imperiale față de papă, Dante fiind convins că haosul și luptele neîncetate din Italia sînt cauzate de ambițiile papalității care, nemulțumindu-se numai cu puterea sa spirituală, și-a arogat și puterea „temporală", politică. *Banchetul*, operă, de asemenea, neterminată, are un caracter de autobiografie spirituală : Dante se declară în continuă căutare a „înțelepciunii" — a adevărului, a virtuților morale și a științei, — oferindu-le celor invitați la acest „banchet" hrana spirituală a trei canzone originale cu bogate comentarii.

Aceste opere scrise în timpul exilului demonstrează și vastitatea cunoștințelor lui Dante. Erudiția sa imensă însă se va desfășura în *Comedia* sa (pe care urmașii, începînd chiar cu Boccaccio, o vor numi *Divină*), operă în care vibrează suferințele, nostalgiile, revoltele și speranțele patriotului exilat.

6

„Divina Comedie", subiectul poemului

Pe cînd e omu-n miezul vieții lui
m-aflam într-o pădure-ntunecată,
căci dreapta mea cărare mi-o pierdui.

De la primele sale versuri, *Divina Comedie* se anunță ca un poem alegoric și ca o autobiografie morală. Rătăcirea pe care și-o mărturisește

Scanned with OKEN Scanner

Dante nu este numai de ordin moral — vizînd deci viața păcătoasă pe care a dus-o după moartea Beatricei, — ci și de ordin intelectual, în urma intenselor sale preocupări filozofice, politice, literare, intelectuale în general, preocupări pîndite de pericolul abaterii de la „dreapta cărare" a învățătorilor bisericii. Încercările grele ale exilului îi dau acum ocazia să-și refacă retrospectiv drumul vieții, evocare însă nu numai a vieții strict personale ci și a stărilor de lucruri, a oamenilor, vieții și problemelor (politice, morale, filozofice, religioase etc.) ale Florenței și în general ale Italiei timpului. În felul acesta opera era destinată să devină o *sumă* a ideilor și realităților vremii, transpusă în cadrul alegoric al unei viziuni a „lumii de dincolo".

Rătăcit în pădure, urmărit de trei fiare sălbatice, Dante întîlnește umbra poetului Virgiliu care-l salvează propunîndu-i să străbată împreună ținuturile lumii de dincolo. Ajung în fața porții Infernului deasupra căreia inscripția începea cu aceste sumbre cuvinte :

„Prin mine mergi la cuibul întristării,
prin mine mergi la veșnic plîns fierbinte,
prin mine mergi la neamul dat pierzării."

În Infern Dante și Virgiliu străbat regiuni rezervate fiecare unei anumite categorii de condamnați, fiecare îndurînd feluri diferite de pedepse pentru păcatele săvîrșite în viață — în ordinea progresivă a gravității păcatelor : cei nehotărîți a alege între bine și rău, cei morți fără a fi fost botezați, păcătoșii din dragoste (Francesca da Rimini și Paolo Malatesta), lacomii, zgîrciții și risipitorii, mînioșii, ereticii (Florinata degli Uberti și Cavalcanti), violenții (Pier della Vigna și Brunetto Latini), sodomiții (aici e condamnată și corupția Florenței), cămătarii, seducătorii și înșelători, lingușitorii, simoniacii (aici Dante introduce o violentă diatribă împotriva papilor simoniaci), ghicitorii, hoții care fură bunul obștesc, ipocriții, răii sfătuitori (din nou o invectivă contra Florenței) — între care și Ulise, — semănătorii de dezbinări (episodul Bertrand de Born), falsificatorii (aici se introduce celebrul episod al lui Ugolino), în centrul Infernului tronînd sinistrul Lucifer.

În Purgatoriu, Dante și însoțitorul său întîlnesc sufletele celor care, prin suferința pedepselor la care sînt supuși, se purifică de păcate. De astădată, condamnații sînt grupați în ordinea celor șapte păcate capitale : trufia, invidia, mînia, lenea, zgîrcenia și risipa, lăcomia, desfrînarea. Pentru ilustrarea acestor păcate Dante invocă pilde din istorie sau legendă, și iarăși dezvoltă (cîntul VI) o invectivă contra Italiei și Florenței timpu-

Scanned with OKEN Scanner

lui. — În vîrful muntelui Purgatoriului, este situat Paradisul pămîntesc, unde Dante ajunge, însoţit de astădată nu de Virgiliu, ci de Beatrice.

În drumul său prin Paradis — condus fiind de Beatrice — poetul străbate cele nouă ceruri (al Lunii, al lui Mercur, Venerei, Soarelui, al lui Marte, Jupiter, Saturn, cerul stelelor fixe şi cerul cristalin), populate de spiritele active, cele îndrăgostite, cele înţelepte, cele ce au luptat pentru credinţă şi dreptate, apoi cele ale drepţilor, cele contemplative, cele triumfătoare (aci — o nouă invectivă a Sf. Petru contra papilor şi înalţilor prelaţi), în fine îngerii. Deasupra acestor ceruri (asemeni unor „roţi", mişcate într-o rotire egală), în empireu, un fluviu de lumină, drept fericiţii sînt grupaţi astfel încît formează un imens „trandafir mistic" contemplînd dumnezeirea. În extazul viziunii divinităţii se încheie poemul :

Înaltul vis se rupse-aici deodată ;
ci-mi şi porni şi-al meu şi dor şi velle (=voinţă),
asemeni roţii ce-i egal mişcată,
iubirea care mişcă roţi şi stele.

Acestei viziuni alegorice, acestei naraţiuni a unei imaginate călătorii într-o lume imaginară, Dante i-a dat titlul de *Comedie* : pentru că, începută printr-o etapă de viziune dramatică a lumii celor pedepsiţi în Infern, poema se termină în luminoasa viziune a beatitudinii ; pentru că materia poemului nu este totdeauna solemnă, elevată, nobilă, ci adeseori realistă, cotidiană, chiar — într-un anumit sens — vulgară ; şi pentru că stilul este firesc, variat, comun.

Surse, arhitectonică, sensuri

Forma de „viziune a celeilalte lumi", forma de călătorie imaginară în „lumea de dincolo" pe care a dat-o Dante poemului său nu era de loc o idee originală. Asemenea opere existau de mult, numeroase şi de largă circulaţie ; şi nu numai în aria europeană de cultură, ci şi în cea a Orientului Mijlociu. Astfel, un erudit orientalist a găsit şi o sursă musulmană care i-ar fi servit lui Dante ca model pentru construcţia *Divinei Comedii*, — o operă similară în limba arabă (despre care putuse să ia cunoştinţă datorită veneratului său dascăl Brunetto Latini, care studiase mai mulţi ani în centrele de cultură arabă din Spania) ; coincidenţele, reminiscenţele sînt numeroase, de la idee, plan, itinerar, însoţitori, pînă la episoade, reacţii ale personajelor, amănunte, sau transcrieri de fraze arabe (*Infernul*,

VII, 1 ; XXXI, 67), calificate de comentatori „misterioase“ şi „intenţionat obscure“, în realitate perfect clare, într-o limbă arabă obişnuită şi perfect integrabile în context. Dante era un spirit de curiozitate largă, şi adeseori mulţi arabi se găsesc citaţi în mare cinste în opera sa.

În primul rînd însă, în Italia găsea Dante o foarte bogată literatură — populară şi cultă — cuprinzînd astfel de viziuni, reprezentări, legende, alegorii şi tratate de morală creştină. Dar în cadrele, în schemele acestei literaturi naive, Dante — răspunzînd exigenţelor publicului cititor cultivat — a introdus întreaga cultură a epocii, datele filozofice, ale teologiei, ale ştiinţei, adăogînd la acestea şi reminiscenţe literare antice, figuri, legende şi tradiţii ale antichităţii. În felul acesta, Dante — cum remarcă Fr. de Sanctis — „uneşte cele două literaturi“, populară şi cultă ; „de unde popularitatea imensă a acestei cărţi“.

Folosind o materie atît de eterogenă, de diversă, de amorfă şi — adeseori — de sursă atît de modestă, geniul lui Dante a ordonat-o într-o severă şi impresionantă arhitectură, construcţie în care ansamblul, părţile şi elementele de detalii se susţin într-un echilibru desăvîrşit şi o armonie perfectă.

Arhitectonica *Divinei Comedii* este — potrivit concepţiilor şi mentalităţii medievale — fondată pe mistica cifrelor 3 (cu multiplul său 9 sau 33), 7 şi 10 (cu patratul său 100) care reprezenta perfecţiunea. Astfel, călătoria imaginară a poetului, care a durat 7 zile, este descrisă în 3 cantice, fiecare avînd 33 de cînturi, ceea ce dă un total de 99 de cînturi (plus un cînt, pentru ca numărul lor să ajungă la 100), în strofe de 3 versuri. Aceeaşi arhitectonică în reprezentarea celor 3 lumi ; în Infern sînt 9+1 cercuri (cercul al VII-lea subdivizat în 3, iar al VIII-lea, în 9+1 bolgii) ; în Purgatoriu sînt 7 ocoluri, plus antepurgatoriul şi paradisul terestru, în total deci 9 secţiuni ; în Paradis sînt 9 cercuri (cele ale planetelor fiind 7), cărora adăogîndu-li-se Empireul, dă cifra prefecţiunii, 10. Cifra 3 intervine deseori în detaliile operei : poetul este condus — succesiv — de 3 persoane (Virgiliu, Beatrice şi Sf. Bernard), în pădure îl întîmpină 3 fiare sălbatice, femeile care vor contribui la salvarea morală a lui Dante sînt în număr de 3 (Beatrice, Matelda, Lucia), ş.a.m.d.

Impresia de armonie pe care o comunică este creată şi de simetria părţilor : Infernul, Purgatoriul şi Paradisul sînt imaginate pe aceeaşi linie ascendentă, — pe aceeaşi axă sînt plasaţi Dumnezeu în Empireu, Ierusalimul pe Pămînt şi Lucifer în Infern ; există corespondenţe de teme în aceleaşi cînturi (de pildă, în toate cînturile cu numărul VI din cele trei

Scanned with OKEN Scanner

cantice Dante atacă violent situaţia din Florenţa) ; toate cele trei cantice se termină cu acelaşi cuvînt („stele"), etc.

Unicitatea capodoperei lui Dante, extraordinara sa forţă artistică este determinată însă în primul rînd de inepuizabila sa bogăţie de sensuri. Într-o scrisoare adresată lui Can Grande, poetul însuşi sublinia că „aici sînt mai multe înţelesuri". Într-adevăr, cu forma ei alegorică şi simbolică, *Divina Comedie* poate fi interpretată în sensul unei alegorii morale, în sens literal sau istoric, şi în sens anagogic, mistic, religios, teologal.

Călătoria lui Dante este pornită în urma conştiinţei „rătăcirilor" sale morale şi intelectuale, iar scopul ei este reedificarea sa spirituală, perfecţionarea sa morală. Fiarele sălbatice care-l asaltează simbolizează desfrînarea, mîndria sau violenţa, şi avariţia sau lăcomia. În drumul perfecţionării morale, prima călăuză pe care şi-o ia poetul este raţiunea (simbolizată de Virgiliu), apoi credinţa care-i arată căile virtuţii (Beatrice). Spectacolul care i se înfăţişează poetului străbătînd cele trei lumi „de dincolo" (metaforă a propriei sale situaţii morale — şi a întregii omeniri — în realitatea ei, apoi în perspectiva necesităţii şi posibilităţii ei de îndreptare, de înălţare şi de salvare) demonstrează că personalitatea umană, înzestrată cu lumina raţiunii şi cu puterile liberului arbitru, îşi poate dirija destinul, susträgîndu-se de sub influenţa nocivă a pasiunilor rele, spre a cîştiga astfel demnitatea umană, echilibru şi armonie ; eliberarea se cîştigă şi prin dominarea slăbiciunilor sensibilităţii ; dar desăvîrşirea totală a personalităţii se realizează doar prin contemplarea luminii credinţei şi a graţiei divine — conclude, în spiritul epocii, medievalul Dante. Ceea ce însă trebuie să remarcăm aici este faptul că problema morală a propriei sale individualităţi, Dante o lărgeşte extinzînd-o asupra florentinilor, asupra italienilor, a străinilor şi — în ultima instanţă — asupra întregii umanităţi. În felul acesta *Divina Comedie* devine o imagine morală a omenirii, iar Dante, dintr-un om care-şi mărturiseşte „rătăcirea" şi îşi caută salvarea, devine istoricul, judecătorul şi profetul vremii sale. — Cu aceasta, trecem însă la al doilea sens al acestei capodopere.

Sensul istoric, literal, al poemului dantesc este subliniat dintru-nceput prin faptul că poetul îşi datează simbolic viziunea, imaginara-i călătorie, în anul 1300. Este anul în care papa Bonifaciu al VIII-lea triumfă şi în ipostaza de forţă politică — deci anul „rătăcirii" papalităţii în ambiţia cuceririi şi a „puterii temporale", ambiţie care va fi sursa atîtor calamităţi pentru omenire. Este anul în care, la Florenţa, guelfii „albi" triumfă iar Dante este ales „prior" în consiliul muncipalităţii, începutul suferinţelor celui care în curînd va lua drumul exilului, dar şi începutul unei noi şi

Scanned with OKEN Scanner

tragice epoci de dezbinări, trădări, violențe și tot felul de nenorociri care se vor abate asupra Florenței și a Italiei. Sensurile morale deci ale poemului se împletesc cu sensuri istorice, sînt ilustrate prin exemple concrete, poemul devine o oglindă a realităților dramatice, complexe, vii, ale epocii. Încît, Virgiliu este ales de Dante drept călăuză — pe lîngă celelalte motive — și pentru că a fost poetul care a exaltat în opera sa idealurile de pace și de justiție. Cele trei fiare din primul cînt al „Infernului" care-l amenință — nu numai pe Dante, ci și Florența, și Italia — capătă sensuri simbolice de ordin concret-istoric : pantera semnifică anarhia Florenței dezbinate, leul — violența „pacificatorului" Ch. de Valois, iar lupoaica — lăcomia și avariția curții papale. — „Ca și individul, tot astfel și societatea este coruptă și dezbinată, și nu poate găsi pacea decît instaurînd domnia dreptății sau a legii... Aceeași alegorie poate fi interpretată într-un sens pur etic, cu referință la individ, și într-un sens politic cu referință la societate" (De Sanctis). — Din această intenție a lui Dante de cronicar și judecător al vremii sale rezultă și judecarea corupției curții papale (Inf. XIX, 112—114).

Din bani Dumnezeirea vi-e făcută !
Și ce-i un biet păgîn ? Nimic, vezi bine,
Căci el adoră-un zeu, dar voi pe-o sută !

Și condamnarea politicii ghibelinilor sau a guelfilor (Par. VI. 94—111), și denunțarea moravurilor frivole (Purg. XXIII, 100—108), și deplîngerea nenorocirilor Toscanei sale (Purg. XIV, 124—126) :

Dar mergi, Toscane, căci mai bine-aș vrea
să plîng decît să spui, așa de-amare
dureri îmi fac vorbind de țara mea.

și — pentru că în această privință citatele s-ar putea înmulți indefinit — repetatele invective de felul aceleia celebre care începe cu versurile (Purg. VI, 76—78) :

Oh, slujnico Italie ! Trist ospel
Și navă-n viscol, ce-și pierdu pilotul,
nu doamnă de provincii, ci bordel !

Al treilea sens al *Divinei Comedii*, cel religios-mistic, este și cel mai strîns legat de concepțiile filozofico-teologice ale evului mediu, de configurația intelectuală, de structura mentală a omului medieval. Ca atare, din punct de vedere artistic acest sens acționează — în raport cu primele

Scanned with OKEN Scanner

două — incomparabil mai puțin asupra sensibilității cititorilor secolelor care au urmat. În această perspectivă „Patria sufletului este cerul... Răul sau păcatul stau în materie, în plăcerea senzuală. Binele e în spirit; iar binele suprem este Dumnezeu, spirit pur... Lumea cealaltă este figurarea lumii morale. Infernul e imaginea răului sau a viciului; Paradisul — imaginea binelui sau a virtuții; Purgatoriul — trecerea de la o stare la alta prin mijlocirea căinței și a pocăinței. Lumea cealaltă este de aceea existența în simbol a stărilor diferite în care se găsește omul în viața aceasta... Atingerea sfințeniei constă... în contemplație; obiectul contemplației este Dumnezeu; beatitudinea este viziunea lui Dumnezeu" etc. (De Sanctis). — Asemenea idei sînt permanent prezente în această vastă enciclopedie filozofică și teologică a evului mediu. Observăm însă, totodată, că însăși „în *Paradis*, știința și teologia nu au nimic abstract sau o răceală scolastică, ci sînt imediat înțelese ca interese umane concrete, capabile să satisfacă neliniștile cele mai profunde ale spiritului" (M. Sansone). Și, ceea ce este esențial: că valoarea artistică și modernitatea *Divinei Comedii* stă în primul rînd în istoricitatea ei, în realismul reprezentărilor, în valabilitatea normelor morale individuale și sociale, în umanitatea patosului și în poezia sa.

Structura canticelor

Monumentalitatea *Divinei Comedii* este dată și de organicitatea ansamblului, dar și de structura internă solidă a fiecărei cantice în parte. Logica severă a construcției și corespondențelor intime dintre elemente — topografice, peisaj uman, temă, natura episoadelor, sens dominant, atmosferă, tonalitate, etc. — dau rînd pe rînd celor trei cantice individualitate proprie, distinctă.

Infernul este imaginat de poet avînd forma unei imense pîlnii sau canion, în care terasele circulare, ocupate fiecare de o categorie de damnați, coboară ca niște uriașe trepte, cu o circonferință din ce în ce mai mică, pînă în fundul canionului, unde tronează sinistrul Lucifer.

Infernul este împărăția păcatului și a durerii, a răului și a haosului, a suferințelor și a disperării. Este locul de tortură a celor care, neținînd seama de rațiune, s-au dăruit patimilor brutale și instinctelor josnice, minciunii și violenței, orgoliului și altor păcate împotriva firii și normelor morale. Damnații stăruiesc în păcatele lor, nu se căiesc. Reacțiile lor sînt în general brutale, domină aici blestemele, urletele, plînsul, scrîșnetele,

Scanned with OKEN Scanner

revolta, invectivele. Pentru ca pedeapsa și suferințele să fie mai teribile spiritele își păstrează materialitatea trupului, suferă și fizic. Aspectul pămîntesc și viața de pe pămînt a damnaților sînt redate aici în imagini care au densitatea realității. Gama caracterelor, a manifestărilor lor, a aspectelor vieții lor sufletești este extrem de bogată. Impresia de viață, extraordinar de puternică, pe care o dă cititorului cantica Infernului rezultă din faptul că Dante a transpus aici imagini din însăși lumea frămîntată în mijlocul căreia a trăit el.

Purgatoriul este văzut de poet ca un munte de formă conică, încercuit de vaste brîne, paralele și din ce în ce mai reduse, populate de umbrele celor șapte categorii de păcătoși, iar în vîrf avînd pajiștea „paradisului pămîntesc". Aceștia sînt și ei pedepsiți, suferă, dar altfel decît în Infern : suferința nu este fizică pentru că trupurile le-au rămas doar ca o amintire ; nu stăruie să păcătuiască și se căiesc de trecutul lor condamnabil ; pedepsele pe care le îndură nu le simt teribile pentru că au conștiința justiției divine infailibile și certitudinea mîntuirii. Păcatele au devenit amintiri, virtuțile sînt dorite, iar salvarea — așteptată. În locul zvîrcolirilor disperate din Infern, aici domină contemplația, pacea, calmul, împăcarea, liniștea și atitudinea extatică. *Purgatoriul* este cantica emoțiilor intime, a nostalgiei și a melancoliei, cantica cea mai plină de o caldă umanitate, cantica în care poetul a pus mai mult din lirismul sufletului său. „Predomină aici afectele duioase, gingășia, modestia, resemnarea, iertarea. Umanitatea nu are caracterul nemijlocit al dramei, ci incantația elegiei. Este momentul cel mai afectuos și mai suav al fanteziei lui Dante" (Momigliano). Este cantica în care Dante o evocă pe Beatrice și iubirea primei lui tinereți (XXX—XXXI). Și — spre deosebire de *Infernul* — cantica în care sculpturalitatea patetică, dramatică, este înlocuită printr-o viziune picturală, calmă, în culori și tonuri calde (VIII, 28—30 ; XII, 88—90) :

„Ca muguri verzi de tinere vlăstare
veșmîntul lor bătut de-aripi verzii
le flutură în unde moi și clare.

Făptura mîndră coboară spre noi
în alb veșmînt și la obraz ca steaua
cînd raza ei și-o varsă-n zori șuvoi".

Paradisul închipuit de Dante se consituie din cele nouă ceruri care învăluiesc concentric pămîntul, cerurile mobile ale celor șapte planete, urmate de cerul înstelat și cerul cristalin, deasupra cărora, într-un imens

Scanned with OKEN Scanner

fluviu de lumină, ceata drept fericiților contemplă dumnezeirea. Aici este regiunea spiritelor eliberate, pure, apropiindu-se din treaptă-n treaptă de beatitudinea supremă : contopirea — prin iubire și extaz — cu divinitatea. „Din toate formele nu rămîne aici altceva decît lumina, din toate afectele nimic altceva decît iubirea, din toate sentimentele nimic altceva decît beatitudinea, din toate actele nimic altceva decît contemplația" (De Sanctis). Impresia dominantă — dramatică și sculpturală în *Infern,* elegiacă și picturală în *Purgatoriu* — aici este de lumină și muzică. Pentru a salva descrierea paradisului de monotonie și de abstract (aspecte care, totuși, uneori se resimt), Dante face apel la imagini din viața reală, pămîntească — care, fie că sînt blamate, respinse, condamnate de cei din cer, fie că prin strălucirea lor fac mai accesibile simțurilor cititorului splendorile Paradisului. Îndeosebi splendoarea naturii pămîntești este adusă aici spre a-i servi poetului la construcția unor luminoase și sugestive comparații (numeroase, alcătuind salba, poate cea mai prețioasă, de frumuseți lirice a *Paradisului),* de natura acestora (XXX, 61—69) :

„Văzui un fluviu de lumină clară,
incandescent, cu maluri smălțuite
de-o veșnică și dulce primăvară.

Și din adînc țîșnea scîntei menite
să cadă printre flori precum rubine,
de aur și argint împrejmuite.

Ca bete de miresme și lumine
se scufundau, și dintre unde-n urmă
se revărsau alte scîntei divine".

9 *Personalitatea lui Dante în poem. Umanismul său*

Oglindă a vieții italiene a timpului în toată complexitatea și profunzimea, *Divina Comedie* impresionează în primul rînd ca expresie directă (adeseori luînd chiar forma confesiunii) a puternicei personalități a poetului. Adevăratul protagonist al *Divinei Comedii* este Dante însuși, care apare aici cu toată viața sa și cu întregul său caracter.

Iată cum îi face portretul moral primul său biograf, Boccaccio, în *Viața lui Dante* (cap. XX și XXV) :

Scanned with OKEN Scanner

„În purtările sale... s-a dovedit deosebit de așezat și de serios, și era în toate împrejurările mai curtenitor și mai politicos decît oricare altul. La mîncare și la băutură era cît se poate de cumpătat... Nimeni n-a arătat mai multă rîvnă decît el, atît în ce privește studiile cît și în orice altă îndeletnicire ar fi avut... Vorbea rar, dacă nu era întrebat, iar atunci, gîndit și cu glas potrivit... cu toate astea, acolo unde era nevoie, se arăta foarte elocvent și vorbăreț, rostind cuvintele tare și răspicat. Muzica și cîntecele i-au plăcut cel mai mult în tinerețe... Am arătat... cît de pătimaș s-a lăsat el supus de iubire... I-a plăcut de asemeni să stea singur și departe de lume, pentru ca nu cumva să fie tulburat în contemplațiile sale... În studiile sale a fost deosebit de stăruitor... A mai dovedit... o memorie de o mare siguranță și o minte deosebit de pătrunzătoare... A dorit din tot sufletul onorurile și fastul... și cred că tocmai din pricina acestei dorințe a iubit poezia mai mult decît oricare alt studiu... A fost un om mîndru și foarte ambițios... și nu i s-a părut că ar prețui mai puțin decît prețuia... A fost deosebit de dîrz față de toții dușmanii săi..."

Interesul *Divinei Comedii* este susținut în cea mai mare măsură și de prezența puternicei personalități a poetului în fiecare cînt. La fiecare pas întîlnim scene a căror forță este dată de faptul că au fost trăite personal de Dante. Poemul își păstrează un caracter permanent de autobiografie, de confesiune, de meditație sau de pamflet. În unele părți compacte poetul se descrie pe sine în mod direct: de pildă, cîntul XVII din *Paradis* a și fost numit din această cauză „cîntul lui Dante". Trei sferturi din figurile evocate în poeme sînt figuri de contemporani. Centrul reprezentării istorice în *Divina Comedie* îl constituie Florența, imperiul și papalitatea — dar toate acestea sînt descrise, interpretate și judecate prin prisma unui temperament pasional, a unui judecător sever și drept, a unui spirit de o vastă cultură și a unui suflet sensibil la durerile oamenilor, capabil de vibrațiile celor mai calde afecte umane. Dante nu este un poet „al iubirii", „al mîniei", „al nostalgiei" etc. — ci întreaga gamă a sentimentelor omenești, cu infinita varietate a nuanțelor lor, este prezentă în versurile poemului.

Personalitatea lui Dante însă nu este numai a unui medieval, ci și aceea a omului ajuns în pragul unei lumi noi. Ca atare, *Divina Comedie* nu este numai o sumă a ideilor și atitudinilor medievale, ci și o anticipare a atitudinilor intelectuale ale umanismului Renașterii.

În plin ev mediu creștin, Dante se afirmă totuși ca un adevărat umanist. „El cunoaște măreția înțelepciunii antice și noblețea omului care... își supune rațiunii conduita sa. Acest umanist își propune să caute, să descopere, să cultive forțele morale ale omului... el se străduiește să

Scanned with OKEN Scanner

înalţe individul pînă la cel mai înalt tip de umanitate şi să realizeze în societate cea mai înaltă perfecţiune a raporturilor umane" (Renaudet). Principiul nobleţei şi măreţiei umane rămîne, pentru Dante, fondat pe preţuirea cea mai înaltă a raţiunii umane, iar elementele pe care îşi fondează el acest ideal uman sînt împrumutate din antichitatea greco-romană. Pentru el, magistrul raţiunii umane este Aristotel — „al cărturarilor părinte" (*Inf.* IV, 131). „Acolo unde judecata lui Aristotel s-a tradus în cuvinte, socot că orice altă judecată trebuie neglijată" — declară el în *Banchetul*. — După Aristotel, în *Divina Comedie* Virgiliu este acela care reprezintă pentru Dante cea mai înaltă nobleţe umană, iar eroul său Enea — tipul desăvîrşit al nobleţei eroice. În repetate rînduri poetul îşi declară (ca în cîntul IV din *Infern*) admiraţia pentru filozofii şi învăţaţii antici Aristotel, Seneca, Euclide, Ptolemeu, Hippocrat etc. Iar în *Purgatoriu*, prezenţa lui Cato semnifică reconcilierea cu stoicismul roman pentru afirmarea liberului arbitru uman.

Ca om al evului mediu Dante recunoaşte demnitatea vieţii contemplative, dar — ca poet care anunţă zorii unei lumi noi — acordă cea mai înaltă preţuire, nu numai raţiunii şi liberului arbitru, ci însăşi vieţii active. Nici chiar în Paradis — observa B. Croce — nu-l surprinzi pe poet retrăgîndu-se în ascetism. Pătruns profund de ideologia medievală, Dante manifestă totuşi consecvent atitudini de surprinzătoare independenţă faţă de doctrina bisericii. Astfel — pe lîngă cele arătate mai sus — îndrăzneşte să plaseze chiar în Paradis, figuri de eretici (XII, 139—145) sau de filozofi raţionalişti adversari ai scolasticii — ca Sigier de Brabant (*Par.* X. 133—137) :

„Cel de la care ochii tăi spre mine
se-ntorc, e-un duh ce-n gînduri adîncit
rîvnit-a moartea şi supremul Bine.

Sigier e şi-adevăruri a nutrit
pe uliţa unde nutreţul creşte
şi drept aceea-amar fu pizmuit".

În aceeaşi ordine de idei trebuie amintit faptul că Platon îi apare lui Dante ca un model de perfecţiune umană, îndrăznind chiar să-l compare cu Christos (*Banchetul*, IV, 24), sau — elocvent pentru atitudinea umanistă a poetului — faptul că Dante, cel dintîi în epoca sa, acordă un sens grav şi o semnificaţie morală acceptată religiei grecilor antici ; că mitologia greco-romană deţine un loc surprinzător de întins în *Divina Comedie ;*

Scanned with OKEN Scanner

și — mai ales — că numeroase zeități, eroi, mituri și legende antice sînt încorporate chiar în cantica *Paradisului*, cantica destinată tocmai elogiului doctrinei creștine ! (Renucci).

În fine, modernitatea lui Dante este dată și de caracterul său de „poet național". Exilul i-a lărgit orizontul, ducîndu-l la considerarea întregii istorii contemporane a Italiei nu numai a Florenței. Problema politică centrală pe care o dezbate mereu cu ardoare — a raportului dintre imperiu și papalitate, a pretențiilor papalității asupra puterii politice — este problema centrală a întregii Italii. Eroul dantesc începe totdeauna prin a-și numi patria. Dante „este primul care a pronunțat numele Italiei sau care a dat acestui nume o valoare mistică" (Gillet). *Divina Comedie* realizează o imagine dureroasă a Italiei vremii, înfățișată cu tonul patetic al unui judecător și al unui profet. În acest fel a intrat Dante în conștiința poporului său, și în acest sens a acționat capodopera sa asupra urmașilor.

Arta sa

Am subliniat mai sus marea bogăție și varietate de sentimente, de forme, de imagini, de intonații, ale *Divinei Comedii*. Fruct al experiențelor personale ale poetului, opera va avea elemente prevalent lirice (iar în *Infern* — dramatice). Dante însă este și un mare poet al naturii. Descrierile sale (am dat un exemplu din *Paradisul, XXX*, 61—69) sînt de o forță lirică neîntrecută, o tonalitate deosebită capătă imaginile din natură asociate intim sentimentelor umane (Purgatoriul, VIII, 1—6).

„Era-ntr-al zilei blînd și tainic ceas
ce inima în corăbieri o frînge
la gîndul celor care-n urmă au mas

și zeci de doruri laolaltă strînge
în cei pribegi de-aud din depărtări
un clopot surd ce pare ziua-a plînge".

Stilul lui Dante este de o conciziune extremă, obținînd maximum de efect cu ajutorul doar a cîtorva linii. Episoadele capătă un spor de patos dramatic prin simplul fapt că se termină nelămurit (de ex. episoadele Francescăi da Rimini, a lui Ugolino, etc.). Sobrietatea acestui stil elimină epitetele, iar în prezentarea unui personaj elimină elementele minore. Carac-

terul conducătorului ghibelin Farinata, de pildă, care a zdrobit armata guelfilor, este sugerat (*Inf.* X. 35—36) în două versuri :

„iar el cu pieptul împungea înainte,
Infernu-ntreg părînd că vrea să-nfrunte".

Personajele dantești sînt redate prin trăsături caracteristice și esențiale, nu sînt studiate, nu sînt „analizate" ; sînt însă profiluri de o expresivitate deosebită prin faptul că poetul își prezintă personajul printr-un singur aspect de caracter, cel dominant, surprinzîndu-l și definindu-l printr-un gest, printr-o atitudine, printr-un cuvînt. Astfel — mîndrul Sordello :

„El nu ne-a zis nimic, ci ne lăsa
să-urmăm în mers, ci-al nostru mers urmîndu-l
cum face-un leu cînd stă-n odihna sa".

Contele Ugolino (de altminteri, personajul dantesc cel mai amplu portretizat), răzbunîndu-se :

„Cum vîră-n dinții săi flămîndul,
așa cel de deasupra-i înfigea
în cap la ceafă celuilalt, rozîndu-l".

Sau aţiţătorul de dușmani, Bertrand de Born, azvîrlit în Infern decapitat, și care acum :

„Cu capu-n mînă spînzurat pășea,
Ca pe-un fînar ținîndu-l în strînsoare,
și capul ne privea și suspina . . . "

Relieful figurilor, rapida și perfecta individualizare a personajelor, sculpturalitatea lor, forța obsedantă a imaginilor definitorii, imensa varietate de caractere gravîndu-se definitiv în memoria cititorului, deși poetul le realizează artistic cu maximă sobrietate și conciziune, — desăvîrșesc arta *Divinei Comedii* : a acestei „viziuni" a lumii „de dincolo" a cărei importanță istoric-culturală, semnificație umană și valoare artistică se datoresc geniului lui Dante care a structurat-o servindu-se de realiste imagini ale vieții concrete, de înalte idei umaniste și de elementele subiective ale excepționalei sale personalități.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura medievală germană, engleză și rusă* ★

1
POEZIA EROICĂ A EPOCII MIGRAȚIILOR
2
LITERATURA EDDELOR
3
„CÎNTECUL NIBELUNGILOR"
4
„CÎNTECUL GUDRUNEI"
5
POEME EROICE DE CURTE
6
LIRICA DE CURTE
7
ROMANUL CURTEAN
8
LIRICA BURGHEZĂ ȘI POPULARĂ
9
LITERATURA ANGLO-SAXONĂ
10
PERIOADA CUCERIRII NORMANDE
11
ANGLIA POETULUI LANGLAND
12
GEOFFREY CHAUCER
13
„CÎNTECUL OASTEI LUI IGOR"
14
LITERATURILE MEDIEVALE OCCIDENTALE ÎN ROMÂNIA
15
CONCLUZII ASUPRA LITERATURII MEDIEVALE

Poezia eroică a epocii migrațiilor

În secolul I al e.n. germanii erau de mult stabiliți pe teritoriul actual, încît la această epocă Tacit îi considera drept băștinași. Aflați în stadiul de viață economică și socială al comunei primitive, germanii erau organizați în triburi, primiți fiind de împărații romani ca și „coloni", ca soldați sau agricultori. O dată cu progresul vieții economice începe inegalitatea în sînul acestei societăți, căpeteniile triburilor și șefii militari constituindu-se

Scanned with OKEN Scanner

în proprietari de pămînturi și robi. La început toți țăranii erau liberi, dar, sărăciți de războaie și de exploatare, devin șerbi. În felul acesta, germanii nu trec direct de la starea comunei primitive la feudalism, dar perioada sclavagismului german a fost fie de o mai scurtă durată, fie diferită ca formă de alte forme de sclavagism și cuprinzînd elemente ce îi dau o configurație mai apropiată de feudalism decît în alte părți și în alte condiții.

Primul monument al literaturi germane, scris în secolul al VIII-lea, este *Cîntecul lui Hildebrand*. Este un cîntec eroic, datînd din perioada migrațiilor și avînd un subiect din istoria legendară a goților.

După 30 de ani de pribegie, însoțind pe suveranul său, regele Dietrich (Teodoric), bătrînul Hildebrand se întoarce acasă la soția și copilul său, Hadubrand. Dar acesta nu-l recunoaște și nu vrea să creadă în mărturiile pe care i le aduce tatăl său. Lupta între tată și fiu începe. „Și se izbiră fără încetare în scuturile albe, pînă cînd lemnul de tei căzu în bucăți, sub puterea loviturilor". Aici fragmentul se întrerupe. Dintr-o reluare mai tîrzie aflăm de victoria lui Hildebrand asupra fiului său, care își recunoaște șeful familiei în vitejia bătrînului său adversar.

Cîntecul lui Hildebrand are un caracter arhaic, prefeudal, reflectînd condițiile democrației militare și trecerii spre feudalism. Hadubrand apare ca un mare proprietar funciar, care își apără avutul împotriva unui presupus dușman ce vrea să-l jefuiască. Dramatismul poemului rezidă în faptul că în conflictul armat dintre tată și fiu nu există nici un motiv real de luptă. Poemul aduce imaginea unor vremi sîngeroase, cu relațiile sociale barbare, cu un conflict în același timp social și familial, redat într-o formă narativă pe cît de concisă, pe atît de sugestivă.

Cu acest cîntec, ecou al vechiului spirit germanic, poezia eroică este întreruptă. O vom găsi din nou peste patru veacuri, profund modificată însă de concepția feudalismului și a instituției cavalerismului.

Literatura eddelor

Singura regiune în care fondul străvechi de credințe și tradiții ale vechilor popoare germanice s-a putut păstra nealterat timp îndelungat a fost Islanda, insulă colonizată de vikingii norvegieni încă în secolul al IX-lea.

Cele mai vechi producții literare ale acestei culturi germanice străvechi sînt eddele („Străbunele"), poeme cu caracter arhaic, conținînd vechi tradiții mitologice și legendare, din care se pot desprinde date privind viața

Scanned with OKEN Scanner

socială din cele mai vechi timpuri. Poeme esențialmente narative, pline de grandoare, gravitate și pitoresc, transmise din generație în generație pe cale orală, eddele au început să fie adunate și transcrise în secolul al XII-lea. Prima culegere, în versuri, este atribuită lui Saemund, a doua, în proză, lui Snorri. În cele mai vechi edde subiectele sînt mitologice ; în celelalte — fie eroice (fapte cu un fond istoric, dar alterat de fantezia poetului popular), fie de ordin familial, cu un scop didactic-moralizator. Din prima categorie, *Völuspa* („Viziunile profetei") este cea mai importantă operă din întreaga poezie nordică a celor mai vechi timpuri, vast poem cosmogonic și profetic, narînd războaiele și prăbușirile zeilor, însumînd străvechi credințe mitice și terminînd prin profeția unui viitor de pace și de dreptate, — totul într-o expresie halucinant de sumbră, în astfel de versuri :

„Șarpele lumii se rostogolește peste apele oceanului,
turbat de furie. Croncăne răgușit vulturul sur Uar.
Corbul sfîșie hoiturile. Iată, își înalță pînzele
Corabia făcută din unghiile morților, Naglfar.

Se-ntunecă soarele, pămîntul scufundă-se-n mare,
Stelele sclipitoare se desprind de pe cer ;
văpaia vuiește în focul ce mistuie totul,
și aburi fierbinți se înalță spre cer . . ."

Cadrul general al literaturii islandeze se completează cu literatura sagaselor și cu poezia skalzilor. O „saga" este o narațiune în proză, povestind fie legende cu caracter războinic, fie mai ales fapte reale, — celebre fiind saga despre Egill, Njal și Völsung. Poezia eroică transcrisă de „skald" („poet"), poetul de curte al șefilor militari are un anumit rafinament, o limbă cu o notă de artificialitate și un stil abundînd în perifraze și metafore. Spre deosebire de cîntăreții medievali din alte țări europene, skalzii nu o cîntau, ci o recitau fără nici un acompaniament.

În această literatură a eddelor și sagaselor (care se dezvoltă pînă în secolul al XV-lea, deși declinul ei apare încă din secolul al XIII-lea, cînd Islanda își pierde independența), întîlnim prima dată consemnate numele lui Siegfried („Sigurd") și ale altor vechi personaje germanice, căci multe din străvechile cîntece eroice din epoca migrațiilor, deși apărute pe teritoriul actualei Germanii, s-au răspîndit pînă în acest îndepărtat colț nordic al Europei.

Scanned with OKEN Scanner

3

„Cîntecul Nibelungilor"

Cele dintîi compoziţii poetice ale vechilor germani celebrează aşadar zei şi eroi, fapte mitologice sau istorice din epoca migraţiilor. Cîntecele eroice s-au perpetuat prin tradiţia orală, intrînd mai tîrziu în compoziţia poemelor de mari dimensiuni şi ajungînd la forma lor definitivă în secolul al XII-lea şi al XIII-lea, în plină perioadă feudală. Cea mai puternică şi, alături de Minnesang, cea mai caracteristică producţie a literaturii medievale germane este *Cîntecul Nibelungilor*.

Acest poem este o capodoperă a literaturii feudale, atît prin profunzimea fondului de sentimente ce ţine poemul la o înaltă tensiune emotivă, cît şi prin pregnanţa acţiunii, mai ales din momentul angajării conflictului dramatic şi, în fine, prin intensitatea de viaţă şi de pasiune a personajelor.

Cîntecul Nibelungilor cuprinde un fond epic ce se desfăşoară într-un imens cadru istoric şi legendar, toată lumea germanică a timpurilor eroice şi a popoarelor migraţiei participînd la compoziţia epică, personaje din lumea goţilor, a hunilor, a burgunzilor, a francilor. Acţiunea plasată de istorie în anul 437 traversează scenele vieţii tuturor acestor popoare şi ale altora încă, puse pe un plan secundar.

Prin natura barbară, de un primitivism războinic şi moral, fondul operei aparţine unei epoci vechi şi aspre, anterioare datei la care poemul a fost elaborat. Răzbunări, trădări, fratricide, măceluri — totul angrenat în concepţia de viaţă a clasei feudale, atît de falsificată de romantica prismă a legendei.

Prinţul Siegfried — viteaz, frumos, manierat, posedînd o comoară imensă — vine în serviciul regelui Gunther şi se căsătoreşte cu prea frumoasa soră a lui Gunther, Krimhilda, după ce îl va ajuta pe rege să o cucerească pe minunata, dar barbara regină Brunhilda. La curtea lui Gunther începe gelozia Brunhildei faţă de Krimhilda, pe care o socoteşte soţia unui simplu vasal. Mai tîrziu, Krimhilda o insultă, descoperindu-i adevărul : cel care a cucerit-o nu a fost Gunther, ci Siegfried. De-acum, conflictul este angajat. Acţiunea devine mai rapidă şi cele mai frumoase pagini din literatura de epopee medievală germană se scriu aici.

Brunhilda nu mai are decît un gînd : să se răzbune. O va face cu ajutorul cavalerului (tipul trădătorului) Hagen. În timpul unei vînători, cînd Siegfried bea apă dintr-un izvor, Hagen îl străpunge cu lancea pe la spate. Cadavrul i-l depune apoi înaintea porţii Krimhildei, iar comoara imensă a eroului o aruncă în Rhin. Treisprezece ani plînge Krimhilda

Scanned with OKEN Scanner

moartea soțului său (aici se termină partea întîi, *Moartea lui Siegfried*, și începe partea a doua, *Răzbunarea Krimhildei*), după care ea acceptă cererea în căsătorie pe care i-o face regele hunilor, Atila, numai gîndindu-se prin aceasta la posibilitatea unei teribile răzbunări.

În adevăr, Krimhilda izbutește să-l convingă pe Atila să-i invite pe burgunzi la un mare ospăț. Burgunzii, cu regii lor, cu Gunther și cu Hagen în frunte, vin în număr de zece mii. Urmează un îngrozitor măcel, din care nu scapă decît Gunther și Hagen, care în cele din urmă sînt învinși și duși în fața Krimhildei. Ea face să fie ucis fratele său, iar pe Hagen îl decapitează cu sabia lui Siegfried, pentru ca la urmă să cadă eroina feroce, care a provocat moartea atîtor eroi. Și poemul se încheie :

„Împrăștiați în juru-i eroii morți zăceau . . .
Crăiasa-i ciopîrțită . . . Cei ce-au rămas plîngeau.
Atila luă de mînă pe Dietrich lăcrămînd :
Plîngeau tăcuți pe-atîția eroi care-au murit frumos luptînd . . .

A nobilimii floare în sînge jos zăcea ;
Plîngea Atila tare, norodu-ntreg plîngea ;
Cu jale se sfîrșise ospățul cel crăiesc.
Cum bucurii adesea nespuse suferințe prevestesc !

— Ce să vă spun de cele ce s-au mai întîmplat ?
Atîta doar : că lumea s-a fost întunecat
Au plîns femei și fete, amar și îndelung . . .
Sfîrșită e povestea : acesta este CÎNTUL NIBELUNG“.

Nici un alt poem din literatura universală nu este atît de bogat în orori — și toate aceste scene de oroare sînt povestite cu seninătatea și calmul cronicii. Această puternică frescă însă cu barbare moravuri și vremuri vechi rămîne o capodoperă prin puternica individualizare a personajelor.

Siegfried este eroul ideal, tipul cavalerului brav, plin de strălucire și de virtuți. El păstrează încă, urme din mitologia germanică (caracterele zeului Odin, zeul luminii, al eliberării de sub forțele tenebrelor). Regina Islandei, Brunhilda, este personajul cel mai puțin asimilat idealului și formei cavalerești a poemului. Este o ființă aproape supraomenească, atît ca apariție cît și ca vitejie, — un fel de Walkirie încă scufundată în adîncimile mitului. Frumusețe fermecătoare, Krimhilda este de o feminitate duioasă, dar și orgolioasă pînă la grandoare ; este femeia a cărei dragoste îndoliată împinge patima răzbunării pînă la culmile ferocității.

Scanned with OKEN Scanner

Subliniind în caracterul lui Siegfreid sensul „setei de fapte mari", „răzvrătirea împotriva tradiționalismului", Engels preciza că ceea ce ne emoționează în *Cîntecul Nibelungilor* este „nu povestea însăși, nu trădarea ticăloasă căreia îi cade victimă tînărul erou, ci semnificația profundă a presoanei lui."

Și pentru că această precizare deschide perspective largi, și bine fondate de interpretare, în descifrarea sensurilor de bază ale poemului trebuie să pornim de la semnificația morală a eroului principal.

Cîntecul Nibelungilor însumează concepții proprii mai multor perioade istorice : democrația gentilică primitivă, democrația militară și feudalismul. Din prima perioadă datează urmele de miraculos, de basm, precum și obiceiul crud al răzbunării obligatorii (legea vendetei). Încă în aceste urme străvechi de legendă, Siegfried apare ca un tip ideal de om generos și de luptător neînfricat contra primejdiilor naturale. Din a doua perioadă, a democrației militare, este consemnat aspectul solidarității vitejilor strînși în jurul unui șef de uniune tribală la care precumpănesc funcțiile militare, dar care nu este încă un rege de tip feudal. În fine, perioada feudalismului, în care poemul a căpătat forma sa definitivă, introduce concepția și mentalitatea feudală despre onoarea cavalerească și fidelitatea vasalilor. Nodul dramatic al povestirii rămîne însă răzbunarea morții lui Siegfried.

Sensul moral superior al acestui personaj central — și, prin aceasta, înalta valoare a întregului poem — stă în înfruntarea barbarelor căpetenii militare, orgolioși și preocupați doar de ospețe, lupte, jaf și asasinate.

„Cîntecul Gudrunei"

Dacă *Cîntecul Nibelungilor* a putut fi comparat printr-o licență eseistică cu *Iliada* (care însă îi rămîne incomparabil superioară prin idei, semnificație, compoziție și execuție, deși cuprinde tot un materiale epic narînd lupte terestre), cu *Odiseea* a putut fi comparată — tot atîta de specios — *Cîntecul Gudrunei,* compus pe un fond de expediții maritime.

Aparținînd aceleiași epoci ca și *Cîntecul Nibelungilor,* poemul Gudrunei este în primul rînd lipsit de unitate, compunîndu-se în realitate din trei poeme distincte :

Prințul Irlandei este rănit de un balaur și dus într-o insulă, unde este crescut de trei prințese. Mai tîrziu, după minunate fapte de vitejie, fuge cu o corabie în țara sa și se căsătorește cu una din prințese (partea întîi).

Scanned with OKEN Scanner

Ei au o fată, Hilda, pe care o va răpi regele Hettel cu ajutorul unui vestit cîntăreț. Hilda și Hettel se căsătoresc și au o fată frumoasă, Gudrun (partea a doua).

Urmează partea a treia — partea principală a poemei.

Gunter este logodită cu regele Herwig, aliatul tatălui său. Dar în lipsa tatălui și a logodnicului, Gudrun este răpită de fostul său pețitor Hartmut, prințul Normandiei. Zadarnice sînt solicitările prințului, zadarnic este tratamentul dur pe care mama lui Hartmut i-l aplică, Gudrun rămîne timp de treisprezece ani credincioasă logodnicului său. Dar fratele Gudrunei, împreună cu logodnicul său, vin, asediază cetatea normanzilor, îi învinge și o salvează pe Gudrun. Și poemul se termină cu trei nunți : Gudrun cu Herwig, fratele Gudrunei cu sora lui Helmut, iar Helmut cu o prințesă din suita Gudrunei.

Poemul Gudrunei, a cărei acțiune prolixă se întinde de-a lungul a trei generații, oferă un contrast într-o oarecare măsură luminos cu *Cîntecul Nibelungilor*. Poemul este un fel de legendă maritimă, creată în nordul maritim al Germaniei, realizînd totodată o imagine realistă a expedițiilor de jaf din timpul vikingilor.

Fondul naturalist pe care se desfășoară această acțiune contribuie să dea o oarecare luminozitate operei. Totuși, documentarul epocii și societății nu lipsește, iar scenele de jefuire — de o sălbăticie rară — a orașelor maritime țin tocmai de acest caracter documentar. Poziția poetului anonim (care a dat operei redactarea definitivă în secolul al XII-lea, în timpul anarhiei și sîngeroaselor lupte dintre rivalii urmași ai lui Henric IV) este vizibil progresistă prin insistența repetată cu care introduce scenele de împăcare între dușmani, după ce înfățișează realitatea războaielor vremii în toată oroarea lor. În general, poemul Gudrunei (ne referim la partea a treia) n-are forța rudimentară a instinctului și nici poezia legendarului eroic din poemul Nibelungilor. În schimb are o tonalitate generală mai relaxată, în care este posibilă integrarea unui sentiment mai delicat ; în care mîndra resemnare a Gudrunei în captivitate și sub persecuție se rezolvă într-un final ușor melancolic, în care își găsesc un loc suficient de amplu sentimentele de bunătate, dorul de casă, suferința, răbdarea, credința ; în care, în fine, este realizat portretul eterat al femeii caste, portret ce anunță cadrul ideativ convențional al epocii cavalerismului.

Remarcabile pagini de poezie apar aici, cum ar fi, de exemplu, pasajul ce cîntă suferințele Gudrunei ; sau fragmentul ce arată puterea magică a cîntecului lui Horant, cîntăreț care reușește prin arta sa să cîștige pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru regele său pe frumoasa Hilda — părți care conțin și o limbă mai pitorească, mai bogată decît limba celuilalt mare poem medieval german :

„Odată, către seară, răsună iarăși cînt :
Era istețul Horant, cu glas domol și blînd
Cînta atît de dulce și-atît de mîngîios,
Că se pleca, s-asculte, pădurea drăgăstos.

Tăcea și asprul Hagen cu mîndră curtea lui,
Sorbeau adînc năvala cea dulce-a cîntului.
Regina, Doamna Hilda, cu dragoste-asculta
Cîntarea ce-n iatacuri pe-al serii vînt intra . . .“

Poeme eroice de curte

O dată cu dezvoltarea și complicarea relațiilor sociale, o dată cu forma mai evoluată a noilor moravuri impuse și reglementate de instituția feudalității, nici în literatură fondul popular eroic, barbar, nu mai place noii societăți feudale.

Acest vechi fond care a alimentat poemele menționate mai sus este înlocuit acum cu un ideal în general cavaleresc, tincturat de creștinism. Apare acum epopeea curteană cultă, scrisă de autori ale căror nume le cunoaștem.

Eroii și acțiunile poemelor de curte nu mai sînt luate din legendele care circulau în popor, ci din legendele celtice (cu Arthur, Tristan, Lancelot, Perceval) din epopeea carolingiană, din romanele antice sau din cele bretone. În timp ce primele (Cîntecul Nibelungilor, Gudrun etc.) respirau în mod amplu sentimentul comunității, aici domină spiritul individual : cavalerul nu mai caută aventura pentru interesul comunității, ci pentru a se releva pe sine. Ambiția sa este de a fi admirat prin acest fapt de către femeia pe care o iubește. Astfel că, în timp ce primele consacră amintiri populare, celelalte plac prin calitățile personale ale eroilor. În sfîrșit, forma poemelor de curte este mai îngrijită, narațiunea este mai fluentă, ceea ce arată că ele erau destinate cititului.

În general, inspirația autorilor poemelor culte se adresează temelor celor două legende medievale pe care le-am întîlnit în literatura medievală franceză : legenda regelui Arthur, avînd un caracter cavaleresc-eroic, și legenda Graalului, cu un caracter cavaleresc religios.

Eroul celt din secolul al VI-lea, regele Arthur, locuiește cu soția sa într-un castel, înconjurați de sute de cavaleri și de femei nobile. Doispre-

Scanned with OKEN Scanner

zece dintre cei mai bravi (printre care Tristan, Parzival, Lancelot) iau loc în jurul mesei rotunde, masă la care nu au drept să se așeze decît cei ce fac fapte deosebit de măreţe. De la curtea regelui Arthur cavalerii pornesc într-o serie de aventuri eroice, spre a se face vrednici de marea cinste de a sta la masa rotundă.

„Graalul" este vasul sfînt în care se spune că este strîns sîngele lui Isus, vas care conferă nemurire și tinereţe veșnică celui ce reușește să-l privească. Cea mai mare cinste și fericire a unui cavaler este aceea de a fi păzitorul Graalului, iar pentru aceasta, cavalerul trebuie să se evidenţieze prin puritate sufletească, evlavie și vitejie. Acești cavaleri ai Graalului locuiesc într-un templu de o nemaipomenită măreţie, zidit pe vîrful unui munte din Spania și înconjurat de codri falnici. Cel care este ales nu trebuie să treacă nepăsător pe lîngă minunile de aici, altfel riscă să piardă mîntuirea.

Printre cei mai de seamă autori ai acestui gen este Gottfried von Strassburg, autorul unei poeme neterminate, ce reia tema deja tratată în Franţa — *Tristan și Isolda*. Caracterul de curte al operei reiese și din elogiul pe care autorul îl face păcatului iubirii, căci iubirea justifică, prin sine însăși, orice păcat.

Lirica de curte

Lirica de curte a început să înflorească de prin anul 1180. Ea poartă numele de *Minnesang* („cîntec de iubire"), fiindcă iubirea este tema principală a acestor cîntece.

Minnesang-ul german, ca și romanul de curte, este originar de formaţie franceză. Se deosebește de acesta printr-o mai pronunţată unilateralitate, foarte rar găsim în el oglindită viaţa cavalerească multicoloră, aproape totdeauna cîntecele sînt dominate de convenţionalitate și lipsă de naturaleţe. Aproape toate cîntecele sînt impersonale și nu prezintă nimic din adevărata realitate. Nu apare în ele nici poetul, nici timpul în care trăiește.

Numărul poeţilor de *Minnesang* este foarte mare și găsim printre ei reprezentată toată ierarhia ordinului cavaleresc, începînd cu cavalerul simplu, lipsit de avere, și pînă la împărat. Ni s-au păstrat cîntece de iubire din secolul al XII-lea și al XIII-lea, în trei manuscrise principale. În ultimul manuscris, de 420 de foi, ni s-au transcris cîntece compuse de nu mai puţin de 150 de poeţi de *Minnesang*.

Însemnătatea aproape a tuturor acestor poeţi este pentru noi azi foarte mică.

Scanned with OKEN Scanner

Numai un singur poet de *Minnesang* s-a ridicat deasupra timpului său : **Walther von der Volgelweide.** Multe din cîntecele și poeziile sale nu numai că sînt personal simțite, dar în același timp dau și posibilitatea de a arunca o privire asupra condițiilor de natură socială și politică ale epocii.

Walther von der Volgelweide a avut ocazia să cunoască lumea poporului și a înțeles situația socială a timpului — fapt care influențează concepția și atitudinea operei sale.

El este cel mai multilateral dintre poeții de *Minnesang*. Marele său merit stă în faptul că în calitate de poet didactic a putut depăși elementul personal și moralizator, ridicîndu-se pînă la o viziune politică, precum și în faptul că în calitate de poet de lieduri s-a îndreptat spre cîntecul popular.

În cîntecele de iubire el se exprimă la început în stilul tradițional. Poetul nu face altceva decît să repete ideile generale ale *Minnesang-ului.* Acestor cîntece le lipsește adevărul, culoarea, viața. În curînd însă Walther simte apropierea de viață a cîntecului popular și caută să-l egaleze. Cîntecele sale vor deveni vii și concrete, poezia sa va căpăta culoare și mișcare. Iubirea sa nu mai este iubirea convențională („Minne") pentru o „doamnă" nobilă : el iubește o fată din popor și cînd cavalerii îi reproșează că-și îndreaptă cîntecul spre lumea „de jos", el răspunde :

„Dragostea nu i-a atins niciodată cu adevărat pe cei care iubesc numai averea și noblețea. Tu ești frumoasă și aceasta îți este destul. Lasă-i să vorbească ce vor, eu îți rămîn ție credincios și primesc cu mai mare bucurie inelul tău de sticlă decît unul de aur de la o regină".

Altă dată, el îi dăruiește iubitei o cunună de flori, pentru că nu-i poate dărui pietre prețioase :

„Am zis privind uimit către fecioară :
Împodobești ca nimeni alta jocul !
Aș vrea din nestemate o coroană
Să-ți pun în jurul frunții visătoare . . .
Sînt trubadur . . . nu-ți dau decît o floare !

Cu ochii-n jos, sfioasă, rușinată,
Se-mbujoră la față ca o roză
Care-ntre crinii palizi se arată ;
Se-nchină apoi ușor, drept mulțumire.
— Am așteptat mai mare răsplătire ?"

Walther cîntă nu numai femeile, ci și natura. Simte o adevărată voluptate în mijlocul naturii, și cu trăsături puține știe să realizeze un tablou viu, în culori de o simplitate, de o naturalețe și de o autentică sinceritate.

Scanned with OKEN Scanner

Dar Walther nu a cîntat numai dragostea și natura, el a fost și un poet politic, — primul pamfletar din Germania. El a fost prima personalitate puternică dintre poeții germani, cu o gîndire individuală, liber exprimată. Ca atare, el nu a putut ignora condițiile și interesele timpului său. În versurile sale satirice, el luptă pentru independența germanilor față de papalitate, care tindea s-o aservească și economic și politic. Poeziile sale politice au avut un puternic efect în toată Germania, dezvăluind rolul nefast al amestecului papei în viața Germaniei.

În culori adevărate este descrisă situația proastă a Germaniei de atunci :

„Necredința ține curte și slugi,
Violența pornește după prăzi,
Libertatea și Dreptul sînt rănite de moarte".

În poezia *Luptele electorale*, poetul denunță încurcăturile produse de papă prin amestecul său în treburile lumești. În *Cutia milelor* îi reproșează papei că pentru interesul său propriu a așezat cutiile milelor, nu pentru cruciadă, în bisericile germane.

Această inspirație viguroasă, alimentată de considerarea realităților sociale ale timpului său, îl duce în cele din urmă la concluzia din poezia *Odinioară și acum*, la versuri ca acestea :

„Oriunde-ntorci privirea nu-i nimeni fericit ;
Și joc, și dans, și cîntec, vai, toate-au amuțit.
Un timp atît de vitreg nicicînd n-am pomenit,
Amaru-n simțul nostru cum a intrat de-adînc !"

Astfel ni se prezintă Walther von der Vogelweide : ca un poet aderent puternic la realitate și luînd parte activ la viața contemporană. Din această cauză, opera lui ne este mai aproape decît opera oricărui alt poet din acel timp.

Romanul curtean

Cel mai de seamă reprezentant al romanului curtean din Germania este **Wolfram von Eschenbach,** cavaler sărac, care (după cum afirmă el însuși) nu știa nici să citească, nici să scrie. Alții îi citeau izvoarele de inspirație, iar el își dicta operele.

Ca poet epic, Wolfram von Eschenbach este superior contemporanilor săi ; el este singurul dintre ei care știe să-și interpreteze materialul luat

din legendă conform unei gîndiri personale, și să-l organizeze într-o construcție armonioasă.

Opera sa de cea mai mare importanță și produs proeminent al epicii de curte în genere este *Parzival*. Această operă voluminoasă tratează un material abundent, străbătută fiind de ideea împăcării și armonizării idealurilor cavalerești cu cele morale. Eroul său Parzival devine imaginea modului ideal de viață cavalerească.

Iată subiectul, redat pe larg pentru a ne sugera cît mai apropiat modul unui „roman curtean" :

> Parzival este fiul unui nobil care și-a ispășit pofta de aventuri și lupte cavalerești printr-o moarte timpurie. Văduva se hotărăște să renunțe la curte, să se retragă în singurătate și să-l crească pe Parzival total izolat de lume și cavalerie, pentru a-l feri pe fiul său de o moarte asemănătoare celei a tatălui. Copilăria lui Parzival este descrisă cu un farmec deosebit. Cînd băiatul se întîlnește o dată pe cîmp, din întîmplare, cu niște cavaleri strălucitor echipați și află de la aceștia că la curtea regelui Arthur se pot cîștiga toate onorurile cavalerești prin curaj și bravură, nimic nu-l mai poate reține de la plecare. În zadar speră mama sa să-l împiedice, îmbrăcîndu-l într-un costum de nebun. Adeseori batjocorit „nebunul" ajunge după mai multe aventuri la curtea regelui Arthur. Aici, prin vitejia sa provoacă în curînd admirația tuturor, astfel încît este primit printre cavalerii „mesei rotunde". Dar setea lui de acțiuni vitejești îl mînă iarăși prin lume. Ajunge la castelul unui bătrîn cavaler, care mai întîi îl inițiază în obiceiurile de curte. Printre alte sfaturi îi dă și sfatul de a nu întreba niciodată prea multe. Dorul după mama sa, care între timp murise de durere, îl poartă din nou pe drumuri. Ajunge la burgul Graalului, în care Parzival e primit și găzduit. Îl vede pe stăpînul, suferind al burgului, regele Graalului, servindu-i-se bucatele cele mai delicioase, dintr-un vas minunat — Graalul. Parzival privește totul uluit și chiar este pe punctul de a întreba unde se află și ce înseamnă toate acestea ? Dar aducîndu-și aminte de sfatul de conduită cavalerească, se reține, cu toate că firesc ar fi fost să întrebe care este cauza suferinței regelui ? Parzival nu știe că tocmai el era predestinat să fie urmașul regelui de îndată ce va întreba de bunăvoie despre rege. Astfel, Parzival a scăpat norocul care i-a fost scris, prin faptul că a pus obi-

Scanned with OKEN Scanner

ceiul de curte deasupra omenescului sentiment de compătimire. Rătăcește patru ani și jumătate prin alte țări, săvîrșind mari fapte vitejești care îi întăresc încrederea în sine. Un bătrîn pustnic îl îndrumă spre calea dreaptă : Graalul, adică fericirea vieții, nu poate fi cîștigată prin glorioase fapte de arme, ci printr-o inimă curată. Cînd Parzival este pătruns de acest adevăr, este chemat la burgul Graalului, pune întrebarea pe care nu o pusese odinioară și devine rege al Graalului.

Ideea de bază a operei este progresistă pentru acele vremi. Wolfram abandonează ambianța și morala lumii cavalerești, bazată pe legi artificiale și convenționale, schițînd imaginea unei omeniri libere, care, deși comite greșeli, poartă în sine putința de a se îndrepta. Omul își hotărăște singur destinul. Această idee de bază poetul o exprimă deosebit de clar la sfîrșitul operei sale :

„Cine își sfîrșește în așa fel viața
Încît nu-și îndepărtează de Dumnezeu
Sufletul prin păcatele trupului,
Și, pe lîngă aceasta, totuși, prețuiește
Și ține și la favorurile lumești,
Acela și-a orînduit bine viața“.

Pe de o parte, deci, morala cavalerească, frivolă și convențională, trebuie corectată în sensul sincerității și generozității umane adevărate ; pe de altă parte, nu fuga de lume, nu ascetismul aduce fericire pe pămînt, ci „fericirea omului este din lumea aceasta“, iar sursa fericirii rezidă în caracterul omului.

Un om care avea idei atît de avansate — într-o epocă în care faptele oamenilor erau dirijate de frica pedepsei iadului nu putea fi de acord nici cu fanatismul creștin, care consideră exterminarea „păgînilor“ ca fiind o faptă plăcută lui Dumnezeu. Wolfram cere toleranță față de cei de altă credință. În contrast cu idealurile erotice curtene, el preamărește apoi dragostea și fidelitatea conjugală. Astfel, Wolfram reușește să depășească vederile lumii feudale, enunțînd idei cu totul neobișnuite în epoca sa.

Lirica burgheză și populară

Minnesang-ul decade repede : cultul femeii decade o dată cu decadența cavalerismului. Poezia se retrage de la curțile nobiliare în orașele burghezilor. Clasa în ascensiune, burghezia, își îndreaptă atenția spre scopuri

materiale, pozitive, practice — iar literatura sa capătă un caracter corespunzător. Acum înflorește teatrul, poezia didactică și satirică, *Meistergesang-ul* și liedul sau cîntecul popular.

Teatrul cunoaște în linii generale același drum de dezvoltare ca și cel medieval francez, fără a marca o deosebită originalitate.

Această literatură satirică și didactică, utilizînd forme asemănătoare celor din literatura medievală franceză, aducea încă din acest timp un spirit de opoziție împotriva nobililor : realismul burghez se afirmă împotriva convenționalismului și corupției feudalilor.

Spre sfîrșitul evului mediu poezia se apropie și mai mult de viața reală, își păstrează nota didactică, face elogiul virtuților burgheze — cumpătarea, prevederea, spiritul de economie, realismul etc. Cînd cîntărețul ambulant se stabilește în burguri, el adună în jurul său elevi și devine un „maestru cîntăreț". Școlile „maeștrilor cîntăreți", organizate după modelul corporațiilor meșteșugărești ale vremii, înfloresc în secolele al XIV-lea și al XV-lea, cu reguli de compoziție minuțios codificate. Cel mai renumit maestru cîntăreț (poet aparținînd de fapt Renașterii) a fost Hans Sachs (1494—1576).

Poezia Meistersängerilor n-a fost de înaltă calitate. Totuși, meritul acestui curent literar este de a fi creat și întreținut în marea masă a meseriașilor și a burgheziei gustul poeziei.

Literatura germană de la sfîrșitul evului mediu este dominată de cîntecul popular, în care își găsesc expresia atitudinile sociale ale celor oropsiți de cupiditatea nobilului. Iată, de pildă, în ce fel se adresează nobilului țăranul :

„Eu sînt cel ce însămînțează pămîntul ;
eu aduc mai multe foloase decît tine ;
nobleța ta ar fi de scurtă durată,
dacă eu n-aș împinge plugul".

La care nobilul îi răspunde cu cinismul menit să întrețină revolta asupritului :

„Eu trebuie să mă acopăr de glorie,
căci sîngele eroilor curge în vinele mele.
Îmi place societatea femeilor ;
ele au drept la omagiile mele ;
dar, ca eu să le pot sluji
tu trebuie să muncești pentru mine".

Scanned with OKEN Scanner

Această poezie, liedul, rămîne, de asemenea, deosebit de importantă pentru cunoașterea moravurilor, a stării sociale și a stării de spirit a epocii. Din materialul acestui cîntec popular, atît de variat ca temă și expresie, Goethe, Heine și Uhland au realizat adevărate mici capodopere ale literaturii de mai tîrziu.

Literatura anglo-saxonă

Vechea populație a actualei Anglii era formată din britani, populație apropiată prin limbă și obiceiuri de gali. Cucerit de romani în secolul I î.e.n., teritoriul este invadat începînd din secolul al V-lea și al VI-lea de germanicii anglo-saxoni. Celții băștinași sînt uciși, alții emigrează în Bretagne sau devin sclavi, permanentizîndu-se pînă azi în ținuturile muntoase (Cornwal, Welsh, Scoția), iar tradițiile celte se vor transmite în legendele ciclului arthurian.

Anglo-saxonii aduc scrierea cu rune, caractere cărora le atribuie puteri magice, scriere prin care notează zicători, proverbe sau formule magice.

Dar germanicii anglo-saxoni au adus cu ei și cîntece de luptă și o legendă eroică despre un șef numit Beowulf.

Beowulf este unul din cele mai vechi monumente ale literaturii engleze și cel mai vechi poem eroic din toate limbile germanice. Transpus în versuri anglo-saxone probabil în secolul al VIII-lea, singurul manuscris cunoscut însă datează din secolul al X-lea. În decursul copierilor succesive poemul a suferit unele schimbări, ca de exemplu elemente creștine introduse de călugării copiatori. Totuși poemul păstrează aspectul vieții nordice dinainte de răspîndirea creștinismului :

Eroul, nepotul regelui got, este un tînăr viteaz, în căutare de aventuri. Auzind că regele danezilor este tulburat în regatul său de un monstru antropofag, Grendel, Beowulf străbate marea și mîntuie țara danezilor, ucigînd cu o sabie fermecată monstrul și muma monstrului, în vizuina sa înspăimîntătoare din fundul apelor adînci și întunecate. Beowulf se întoarce apoi în țara sa, unde ajunge rege și domnește cincizeci de ani. Acum însă apare un balaur, împotriva căruia Beowulf pornește să lupte, cu toată vîrsta sa înaintată. Balaurul este ucis, dar Beowulf este rănit mortal. Înainte de a muri, el găsește comoara păzită de balaur și moare după ce rostește o cuvîntare de bun rămas cavalerilor săi. Trupul îi este ars, iar

cenușa înmormîntată ; poporul i-a ridicat un măreț mormînt, spre a putea fi văzut de departe de pe mare.

Poemul se bazează într-o oarecare măsură pe date reale. Găsim episoade și aluzii istorice care au putut fi identificate prin cronicile vremii. Geografia poemului este în întregime scandinavă.

Prin felul tratării temei însă, legenda a fost interpretată ca un mit naturist.

Mitologia popoarelor nordice este legată de fenomenele naturii, împotriva cărora scandinavii se găsesc într-o neîncetată luptă. De aceea, Beowulf a fost identificat cu zeul verii și al soarelui, care este în luptă continuă cu iarna și întunericul, forțe personificate în poem prin Grendel, muma lui și balaurul. Alți critici îl identifică pe Grendel cu zeul Mării Nordice, iar lupta lui Beowulf cu monștrii ar semnifica lupta victorioasă a anotimpului de vară împotriva furtunilor de toamnă (balaurul).

Dar, indiferent de interpretarea mitică, poemul rămîne un interesant document despre obiceiurile, moravurile și ideile anglo-saxonilor din îndepărtate timpuri, ale stabilirii lor în vechea patrie, înaintea sosirii lor în Britania. Cadrul poemului este dat de peisajul nordic, cadru în care vibrează dragostea poporului pentru sălbatica natură nordică, pentru regiunile cețoase din care apare monstrul Grendel sau pentru regiunile torenților reci în care trăiește muma acestuia.

Ceea ce este deosebit de interesant de semnalat este însăși figura eroului principal. Beowulf este un tînăr generos, gata oricînd de luptă și de sacrificiu pentru a servi fie pe regele și poporul danez, fie propriul său popor. Loialitatea sa față de rege și popor este trăsătura fundamentală a poemului. Prin acest caracter, cît și prin curajul și simțul datoriei, figura lui Beowulf se constituie ca o figură a cavalerului apărut înaintea instituției cavalerismului.

Perioada cuceririi normande

Tradițiile celte s-au păstrat și în fondul de legende din ciclul arthurian. Romantica figură a regelui Arthur are probabil unele baze istorice. Se menționează existența unui general din secolul al VI-lea cu numele de Arthur, care i-a condus pe britanii autohtoni, celții, împotriva saxonilor. Numele său este amintit, de asemenea, în vechi poeme celtice, unde Arthur idealizat devine regele țării zînelor.

Arthur este fiul unui comandant militar britan și al unei frumoase tinere pe care tatăl său a cîștigat-o cu ajutorul unui vrăjitor (Merlin). La

Scanned with OKEN Scanner

vîrsta de 15 ani, el devine regele Britaniei, purtînd multe războaie împotriva scoților, picților și saxonilor. Cu ajutorul sabiei sale miraculoase el cucerește Scoția, Irlanda, Scandinavia și Galia. Se căsătorește cu o tînără dintr-o familie nobilă romană. Dar, declarînd război împăratului din Roma el își lasă soția și regatul în paza nepotului său. Pe punctul de a intra în Roma, este înștiințat că nepotul său a încercat să-i ia soția și că i-a ocupat tronul. Se întoarce repede acasă, se luptă de mai multe ori cu nepotul său, dar în lupta finală amîndoi sînt răniți de moarte. Arthur este dus într-o corabie fermecată în țara zînelor, pentru ca regina zînelor să-i vindece rănile. De atunci poporul îl așteaptă mereu pe regele Arthur să se întoarcă în regatul său.

Ultimul aspect al legendei are profund imprimat caracterul popular, aspect ce arată cum poporul celt își așteaptă conducătorul spre a-l mîntui de ocupanții anglo-saxoni.

Legendele ciclului arthurian au cunoscut o carieră strălucită în cursul evului mediu, inspirînd scriitori ca Maria de France, Chrétien de Troyes sau Wolfram von Eschenbach. Numeroasele legende asociate cu figura lui Arthur au format materia povestirilor cavalerilor „mesei rotunde", căutarea sfîntului Graal, dragostea lui Lancelot sau aceea dintre Tristan și Isolda. Tot acest tezaur epic, străbătut adesea de mult lirism, dovedește puterea de creație și fantezia bogată a poporului.

În epoca ce a urmat după cucerirea normandă (1066), pînă în secolul al XIV-lea, literatura engleză este foarte variată și păstrează adesea un caracter de critică socială.

Mai interesant este un anumit aspect literar, acela al numeroaselor balade populare de largă circulație în Anglia. Cele mai cunoscute sînt baladele din ciclul dedicat lui Robin Hood. Acesta a fost un haiduc devenit legendar, trăind în pădure, jefuind pe cei bogați, în special pe „episcopii grași", cruțînd și chiar ajutînd pe cei săraci.

În fine, o dată cu secolul al XIII-lea încep să devină foarte populare în Anglia cîntecele politice. Aceste poeme sînt inspirate exclusiv din evenimentele petrecute în țară. Vocea satirei sociale a găsit un puternic răsunet în tot cuprinsul țării, fiind transmisă pe cale orală din generație în generație, în lumea celor oprimați. În accente a căror violență devine uneori vulgară sînt denunțate aspru abuzurile nobililor, ale clerului și ale conducătorilor statului. Astfel, un poet din popor se revoltă împotriva celor ce guvernează țara, plîngîndu-se de povara birurilor insuportabile și de oprimarea cruntă pe care o îndură țăranii. (*Cîntecul gospodarului*).

Scanned with OKEN Scanner

Anglia poetului Langland

Literatura medievală engleză atinge culmile sale de înflorire în secolul al XIV-lea. În acest secol au loc frămîntări revoluționare în viața socială, politică și religioasă, schimbări ce se vor reflecta în literatură.

Pe la mijlocul secolului, Anglia cade pradă teribilei molime a ciumei, care distruge jumătate din populație. Mulți iobagi fug în păduri, devenind haiduci de felul celor din jurul lui Robin Hood. Țărănimea se răscoală, avînd în frunte pe Wat Tyler, care propune un clar program social și politic : el nu voia desființarea monarhiei, ci un control foarte democratic asupra guvernului.

Doctrinele revoluționare erau răspîndite în toată țara. John Wyclif predica fraternitatea, popularizîndu-și ideile prin predicatorii săi, numiți „predicatori săraci" (lollarzi). Deși creștină în formă, această agitație era de fapt ostilă autorităților bisericești, inspirîndu-se din concepția egalității între oameni. În acest sens deveniseră foarte populare unele versuri de felul acestora :

„Cînd Adam ara și Eva torcea
Lordul pe atunci cine era ?"

Revolta țăranilor (1381) a fost înăbușită, iar Wat Tyler ucis. Totuși exploatarea iobagilor a primit o lovitură grea. Nobilii n-au mai îndrăznit să impună corvezi grele țăranilor sau să le mărească dările, iar un secol mai tîrziu iobăgia a fost desființată aproape complet în Anglia.

În domeniul vieții religioase existau multe abuzuri și multă corupție. Clerul înalt era cel mai corupt, cinstiți erau numai preoții săraci de la țară, iar călugării cerșetori — precum îi întîlnim la Langland și Chaucer — aveau foarte proastă reputație.

Wyclif a încercat o importantă reformă a bisericii engleze. El a pretins clerului sobrietate, a atacat ierarhia ecleziastică, supremația papei și legile bisericești, s-a opus plătirii tributului papal, cîștigîndu-și astfel un mare renume. Wyclif a scris multe pamflete pentru a-și păstra și impune ideile. De asemenea, el traduce pentru prima dată *Biblia* în englezește. Prin faptul că Wyclif s-a adresat maselor populare în limba lor maternă, el este socotit ca întemeietorul prozei engleze.

Toate aspectele grave și sumbre ale epocii, mișcările ei sociale, trezirea ei morală și religioasă, mizeria săracilor, protestul lollarzilor sînt descrise cu multă fidelitate în opera lui Langland : *Viziunea lui Piers Plugarul* — o

Scanned with OKEN Scanner

satiră alegorică cu profunde scopuri moralizatoare. Pe atunci, ca în alte epoci de profunde frămîntări sociale, viziunea, profeția sau visul era forma preferată de poeții ce atacau relele sociale, fără ca prin aceasta ei să se expună unui prea mare pericol :

Într-o dimineață de mai, deghizat în haine de păstor, poetul adoarme pe malul unui rîu și are un vis minunat : se făcea că pe o cîmpie întinsă erau adunați o mulțime de oameni : săraci și bogați — reprezentanți ai tuturor straturilor sociale și ai tuturor ocupațiilor. „Sfînta biserică", un personaj alegoric apare în fața poetului explicîndu-i că această mulțime de păcătoși, care pînă acum nu știa că principala datorie a omului este să caute Adevărul, s-a căit și acum este în căutarea sanctuarului Adevărului. Dar nimenea nu cunoaște drumul. Cînd apare în cele din urmă Piers plugarul, care timp de cincizeci de ani a stat în slujba Adevărului, el este acela care va arăta celor în rătăcire drumul drept.

Piers reprezintă masa credincioșilor, el este țăranul onest, simplu, devotat adevărului, în timp ce restul lumii este scufundată în păcate. El atacă pe călugări, pe negustori, pe regi, pentru împietatea și nedreptățile lor, indicînd reformele ce sînt necesare în biserică și stat, pentru ca masele populare să fie fericite. Langland vrea să reprezinte interesele poporului, ale țărănimii iobage sau ale păturii țărănești „libere", care în Anglia încă din secolul al XIV-lea era nevoită să-și vîndă forța de muncă.

În multe pasaje din *Piers plugarul* apare descrierea detaliată a vieții țăranilor. De pildă, cînd unul din personajele alegorice, Foamea, se întîlnește cu Piers și îi cere de mîncare, Piers este nevoit s-o refuze, explicîndu-i cît este de sărac :

„N-am nici un ban să-mi cumpăr pui,
Slănină, gîște sau porci ; n-am decît doi căși verzi,
Ceva brînză și turtă de ovăz,
Două pîini de fasole și tărîțe pentru copiii mei.
Și îți spun, pe sufletul meu, n-am slănină sărată,
Nici ouă, pe cuvîntul meu de creștin, nici carne de friptură.
N-am decît ceapă, pătrunjel și puțină varză".

În general, Langland vede în mod îngust cauzele acestei mizerii : mai ales în lenevie, impietate și corupție. Totuși, apare uneori în poemul său cîte o observație incidentală, relativă la adevărata cauză a mizeriei : exploatarea muncii țăranului. Dar argumentul decisiv despre caracterul democratic al concepției lui Langland este faptul că poetul alege drept călăuză a celor rătăciți în drumul spre Adevăr tocmai pe plugarul Piers

Scanned with OKEN Scanner

în loc să fi ales pentru această misiune „sfîntă" pe unul din reprezentanții bisericii, pe care nu-i cruță de satira sa incisivă. Langland, deși nu s-a putut elibera încă în întregime de anumite prejudecăți religioase, poate fi totuși considerat scriitorul care în opera sa a reflectat viața maselor țărănești din Anglia secolului al XIV-lea.

12

Geoffrey Chaucer

Părintele literaturii engleze este Geoffrey Chaucer (1340—1400), iar *Povestirile din Canterbury*, opera sa principală, aproape că rezumă întreg evul mediu englez, în sensul că sub raport literar constituie opera cea mai reprezentativă, devenind în același timp și un important document istoric, moral și artistic al întregii societăți medievale engleze.

Mic burghez de origine, fiu al unui negustor de vinuri, Chaucer ajunge la curte, unde scrie în genul cerut : traduce *Romanul Trandafirului* și scrie cel dintîi mare poem erotic al literaturii engleze (*Troilus și Cresida*). Dar, dizgrațiat, se retrage într-o casă la țară, pe drumul ce ducea la Canterbury, loc de pelerinaj, și aici compune opera sa principală.

Operă de o deosebită savoare, *Povestirile din Canterbury* debutează cu acele prime versuri ale „Prologului", în care ne întîmpină un delicat (și extrem de rar la acea epocă) simț al naturii :

„La vremea cînd Prier cu dulci șiroaie
Pînă-n rănunchii pămîntului îl înmoaie
Și scaldă tot ce-i lujer în licoarea
Din care prinde viață nouă floarea,
Cînd și Zefir cu-nmiresmata-i boare
A-nsuflețit prin crînguri și ponoare
Mlădițe noi, iar soarele-l petrece
În ultima lui goană pe Berbece,
Cînd păsări-nalță cînturi în desiș,
Iar noaptea dorm cu ochii mari, deschiși,
— De-atîta fior li-i inima năucă —
Atuncea prind hagii dor de ducă . . . "

Pornind de la ironizarea pelerinilor, „hagiilor", Chaucer prezintă 29 de tipuri, din toate categoriile sociale — cu excepția regalității, marii nobilimi și a sărăcimii. Figurile lor sînt schițate în cele 860 de versuri ale pro-

Scanned with OKEN Scanner

logului, pentru ca apoi fiecare să-și spună pe larg povestea (deși din cele 116 proiectate poetul n-a scrie decît 24).

Iată, de pildă, maica stareță — care știe să cînte dumnezeiește pe nas, care vorbește în ininteligibila franțuzească a mănăstirilor, foarte miloasă de soarta șoarecilor, hrănindu-și cățeii numai cu pîine albă și cu lapte ; încolo, frumușică, foarte bine îmbrăcată și purtînd o splendidă bijuterie de aur pe care stă o inscripție, nu prea evanghelică : Quid non vincit Amor ?" Figurile ecleziastice sînt acelea care cad de predilecție și mai des în raza de acțiune a spumoasei și finei sale satire. Iată tipul călugărului medieval, bogat echipat, călăreț pasionat și vînător priceput, care nu se ocupă de loc de lucruri „învechite", cum ar fi citirea cărților teologice, cînd viața doar îi poate oferi atîtea plăceri mai tentante decît acelea ale mănăstirii . . . Iată-l, apoi, pe cuviosul frate călugăr vînzător de indulgențe, cu care îi este plin geamantanul, aduse acum de la Roma calde-călduțe, pe care e gata să le vîndă pe un preț bagatel, după posibilități . . . Iată-l, în fine, pe teologul de la Oxford, avînd prea multe defecte pentru a fi bine văzut în lumea teologică, căci știe prea multă logică, e prea expert în filozofie, prea citește mult ; apoi e prea sărac, prea tăcut și prea puțin monden pentru ca să poată pune mîna pe o slujbuliță bisericească . . .

Acestea sînt aspectele pe care le vizează satira lui Chaucer aplicîndu-se la lumea ecleziastică, și în primul rînd lipsa de vocație spirituală a sa, adică tocmai ceea ce ar mai fi putut menține încă prestigiul acestei lumi. Dar mai este prezentat aici și tipul cavalerului, al scutierului, al bucătarului, al marinarului, al negustorului, al țăranului, în sfîrșit acesta din urmă prezentat cu multă simpatie, fapt care arată atitudinea democratică a autorului. Sau medicul medieval — mare învățat, care știe perfect astrologia și prezice chiar ora vindecării bolnavului — și care este foarte atent la onorariu :

„Căci auru-i a inimii proptea,
De-aceea tare mult îl îndrăgea".

Cu o vervă copioasă și îndelung se oprește autorul asupra figurii unei văduve — bogată, bigotă, cam surdă, bine îmbrăcată, mult voiajată, cam amplă în proporții și cam trecută, dar bună cunoscătoare în arta iubirii : a avut pînă acum cinci bărbați, fără a-i socoti pe prietenii săi din tinerețe. E convinsă că are un suflet bun, a avut de grijă să-i plaseze pe toți foștii săi soți în rai — căci prin purgatoriu i-a trecut dînsa în timpul căsniciei. Inepuizabilă este verva lui Chaucer ; aproape în fiecare vers găsim cîte o ironie sau o observație plină de umor, uneori vulgar, mai adeseori fin,

dar întotdeauna sarcastic. Realismului personajelor și situațiilor îi corespunde realismul, fie chiar și aspru, al expresiei :

„Doar știți și dumneavoastră ca și mine
Că precupețul de povești se cade —
De vrea să-și facă slujba cumsecade —
Să nu-și preschimbe graiul nici ca cît
Măcar de-ar glăsui și mai urît
Altmintrelea se face scornitor
De vorbe noi, și deci măsluitor !“

Amploarea tabloului social zugrăvit, realismul amintit mai sus, umorul și satira, concizia și caracterul concret al detaliilor, fac ca „prologul“ să fie considerat „prolog al romanului modern“.

Remarcabilă pentru realismul lui Chaucer este simplitatea procedeului, siguranța trăsăturilor portretistice și finețea pătrunderii în psihologia personajelor. Într-o epocă în care au loc evenimente mari, ca : războaiele cu Franța, răscoala țăranilor sau cruzimile de la curtea lui Richard al II-lea, figurile din opera lui Chaucer sînt mai preocupate de interesele lor personale, uneori chiar meschine. Reacțiile, gesturile, înfățișarea, felul de a vorbi, detaliile vestimentare dau indicații nu numai asupra mentalității lor, ci și asupra profesiei, corporației, mediului lor.

Cu toată diversitatea sa, opera este în fond construită pe două teme dominante : iubirea și religia, adică femeia și preotul ; bucuriile și necazurile căsătoriei pe de o parte, iar pe de altă parte tipurile și moravurile eclezíastice. Tulburările timpului care au zdruncinat biserica Angliei se resimt și în opera lui Chaucer — în mulțimea de aspecte ale lumii clericale pe care le relevează personajele marelui scriitor, prin ciudatul amestec de devoțiune și cinism, prin ireverența și incredulitatea autorului față de oamenii bisericii și problemele lor, atitudine ce anunță mișcarea Renașterii și protestul Reformei.

Arta lui Chaucer aduce un amestec de autoironie, de glumă fină și de satiră incisivă. Dar mai ales spiritul unei observații extrem de vii, de ample și de un puternic realism l-au ajutat pe autor să-și anime personajele, care pentru prima dată în literatura engleză capătă consistență și devin realitate. Dar facultatea de a-și însufleți personajele mai este determinată în arta sa și de spiritul său de inventivitate de episoade, create de o imaginație bogată. În fine, viața personajelor este dată și prin progresia dramatică a povestirii.

Scanned with OKEN Scanner

Nici un scriitor pînă la el n-a avut într-o asemenea măsură antene atît de fine pentru sentimentul ridicolului ca Chaucer. Nici chiar contemporanul său Boccaccio, pe care Chaucer îl citise și din care nu o dată s-a inspirat ; ambii însă s-au educat la școala observației directe. Trebuie subliniat, cu toate acestea, că sarcasmul lui Chaucer, fie el discret, fie bufon, nu vestejește niciodată poezia operei sale. Asprele bufonerii, uneori ale imaginației populare din care s-a alimentat poetul, nu impietează cu nimic asupra valorilor poetice ale operei.

Prin imaginația sa volubilă, ce atinge adeseori, fantezia, Chaucer este precursorul lui Shakespeare (și nu numai prin tema poemei *Troilus și Cresida*, pe care o va relua și Shakespeare). Prin inspirația sa, și mai ales prin atacurile împotriva bisericii vom înțelege mai ușor de ce mișcările de eliberare, religioase ca formă, dar pornite din motive sociale în fond, au precedat în Anglia alte mișcări populare asemănătoare, de eliberare socială din alte țări.

„Cîntecul oastei lui Igor"

13

Monumentul literaturi medievale ruse, poemul eroic *Cîntecul oastei lui Igor*, relatează evenimente petrecute la sfîrșitul secolului al XII-lea, și anume expediția — terminată printr-o înfrîngere — pornită de conducătorul micului cnezat al Novgorodului împotriva poloveților năvălitori. Sensul principal al poemului constă în apelul patetic la apărarea Rusiei împotriva invadatorilor și la unitatea de acțiune a tuturor cnejilor, unitate concepută în forma constituirii unei puteri militare și politice centralizate.

După o evocare a legendarului rapsod popular Boian — parte în care se anunță și subiectul poemului, — se descriu pregătirile expediției, primele victorii ale rușilor, apoi înfrîngerea oastei lui Igor care este luat în captivitate. Marele cneaz al Kievului, care înainte îi bătuse pe polovești, află trista veste și cere cnejilor solidaritate și unire. Iaroslavna, soția lui Igor, adresează o chemare la luptă contra păgînilor, apoi invocă forțele naturii, forțe care îl vor și ajuta pe Igor să fugă din captivitate, — și poemul se încheie elogiind vitejia cnejilor și oștenilor.

Cîntecul oastei lui Igor aduce o formă de narațiune tipică pentru epocă în care s-au întîmplat evenimentele relatate, formă în care tonul solemn de elogiere a cnejilor alternează cu tonul elegiac al bocetului, sentimentul

eroic cu simțul naturii, elementul istoric cu cel legendar, iar influența baladelor („bîline") cu cea a lirismului popular. Reminiscențele mitologice capătă funcția unor decorative dar și sugestive figuri de stil, zeitățile menționate în poem fiind personificări ale forțelor naturii. Lirismul operei este sporit — în acest sens — de cuvintele Iaroslavnei de invocație a vîntului, a soarelui, a Niprului, cu rezonanțele magice ale descîntecului popular.

— „O, tu, Niprule mărite !
Tu munți de piatră sfărîmat-ai
prin țara poloveților ;
luntrile lui Sviatoslav le-ai legănat
pînă la oastea lui Cobiac ;
leagănă tu, doamne, pîn-la mine
pe iubitul meu ,
lacrimi să nu-i mai trimit
dimineața-n zori, pînă la mare".

Deși alimentată cu elemente de bază, predominante, de proveniență populară, *Cîntecul oastei lui Igor* (al cărui manuscris ce ni s-a transmis datează din secolul al XVII-lea) apare în forma unei elaborări culte, cu rafinate figuri de stil de natura acestora :

„Cel ce-și încinse mintea cu virtutea-i . . ."
„Suflecînd în slavă a timpului pulpane . . ."
„Se strecură cu gîndul ca veverița-n pom,
ca lupul sur pe pămînt,
ca șoimul cu pană porumbă sub nouri."

14 *Literaturile medievale occidentale în România*

Operele celebre ale literaturii medievale occidentale au intrat în cultura noastră — după versiuni intermediare — începînd din secolul al XVI-lea.

Astfel, „romanul" medieval francez în diversele lui variante („antic", curtean sau alegorico-didactic) îl regăsim în categoria „cărților populare". *Alexandria* („Le Roman d'Alexandre"), roman păstrînd trăsături curtene cavalerești, a fost tradus în românește probabil în secolul al XVI-lea ; prototipul s-a pierdut, dar cea mai veche copie cunoscută (cuprinsă în *Codex Neagoeanus*) datează din 1620. Pînă să fie tipărită (în secolul al XVIII-lea, traducerea *Alexandriei* a fost mereu copiată timp de trei veacuri. — *Ro-*

Scanned with OKEN Scanner

manul Troiei a fost tradus (după o versiune italiană) în secolul al XVII-lea. — O prelucrare românească a romanului cavaleresc și curtean *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* — „cel mai frumos roman cavaleresc al Franței medievale" (N. Cartojan) o avem dintr-un manuscris datînd din 1789, cu titlul : *Istoria lui Imberie fecior împăratului Proveței.* — Prima traducere românească, datînd din jurul anului 1770, a romanului cavaleresc *Paris et Vienne*, poartă titlul *Erotocritul* ; după o prelucrare grecească l-a tradus în versuri Anton Pann, în 5 volume (Sibiu, 1837). *Fiore di virtù*, celebra culegere italiană de maxime, definiții și povestiri moralizatoare, a fost tradusă mai întîi la noi la sfîrșitul secolului al XVI-lea, după care a fost copiată și răspîndită peste tot, timp de aproape patru secole, imprimată fiind apoi de cinci ori sub titlurile : *Albinușa* și *Floarea darurilor.*

Numele lui Dante pare a fi fost menționat la noi mai întîi de Eliade Rădulescu care în 1848 publică traducerea primelor cinci cînturi din *Infern* (se pare că Eliade ar fi tradus tot *Infernul*, dacă nu chiar în întregime *Divina Comedie*), precum și, un sonet din *Viața nouă*. Gh. Asachi — care în 1865 (în „Icoana lumei") schițează viața lui Dante și subiectul marelui său poem — îi dedică un poem și traduce episodul Ugolino. În același an, Aron Densușianu traduce și el cîte un cînt din fiecare cantică. — Reminiscențe dantești se întîlnesc, sporadic, la Budai-Deleanu, C. Negruzzi, N. Filimon sau Al. Odobescu — care-l citează des din *Divina Comedie* — în timp ce V. Alecsandri scrie o imitație care începe cu asemenea versuri.

Prin mine treci la rai de mîngîiere,
Prin mine treci din noapte la lumină.
Intră, lăsînd aici orice durere.

Prima traducere mai amplă este a *Infernului*, începută de N. Gane în 1882, terminată în 1905, — foarte bine primită de public. Între 1883—1888 însă, Maria Chițu publică la Craiova traducerea în proză (cu textul originalului în subsol) a *Infernului* și *Purgatoriului*. Integral însă, *Divina Comedie* — gata de tipar încă din 1907 — apare în traducerea de mare prestigiu a lui G. Coșbuc (1924—1932), care proiectase și un comentariu în 6 volume (realizate doar două). Alte traduceri ale *Divinei Comedii* (înafara celor integrale dar rămase în manuscris, ale lui C. Z. Buzdugan și Giuseppe Cifarelli) sînt ale lui I. Țundrea, în versuri (*Infernul*, 1945), Al. Marcu, în proză (integrală, 1932—34) și excelenta traducere a Etei Boeriu (1965).

Să mai menționăm publicarea — începînd din 1907 — a numeroase versiuni ale sonetelor din *Viața nouă* (dintre care sonetul *Tanto gentile* . . . a avut pînă acum la noi cel puțin 13 traducători). Sau — pe lîngă versurile

Scanned with OKEN Scanner

prin care poeţii noştri l-au elogiat pe ilustrul florentin — poemele dramatice care evocă figura lui Dante, datorate Veronicăi Micle (neterminat), Al. Macedonski şi N. Iorga (cf. T. Pîrvulescu şi D. D. Panaitescu — *Dante în România*).

Din literatura medievală engleză, printre primele poezii cu caracter social traduse în românește semnalăm *Cîntecul cămeşii*, tradus de C. Mille („Contemporanul", 1884—1885) şi o transpunere a unei *Balade despre Robin Hood*, publicată (1894) de Gr. N. Lazu, în culegerea menţionată anterior. Capodopera lui Chaucer *Povestirile din Canterbury* a apărut în excelenta traducere integrală a lui Dan Duţescu (1964).

În aceeaşi culegere, Lazu dă şi două „romanţe" din ciclul Cidului. Cu mult înainte însă Al. Depărăţeanu tradusese (mai precis : imitase) cîteva romanţe medievale spaniole (în „Buciumul", 1863). Un ecou literar medieval-iberic se găseşte şi la Eminescu, nu numai în *Visiunea lui Don Quijotte* (1877, în ms), ci şi în *Romancero espanol* (publ. de Perpessicius în Opere, IV). În acest sens, un moment important îl constituie *Cîntecele populare spaniole*, traduse după *Cancionero popular* de Şt. Vîrgolici („Convorbiri literare", 1881 şi 1888). D. Anghel publică, de asemenea, cîteva *Populare spaniole*, începînd din 1898. Primul cînt din *El Cantar de mio Cid* a fost tradus de Al. Popescu-Telega („Năzuinţa", 1924). Alte romanţe spaniole în traducere românească au mai publicat A. Naum (1888), G. D. Mugur (1897), D. Nanu (1916) etc.

Mai bine prezentată este literatura medievală germană, datorită stăruinţelor şi competenţei a doi traducători. Primul este acelaşi Gr. N. Lazu, care după ce traduce integral *Völuspa*, (o altă traducere publică O. Drimba în 1956, însoţită de un studiu), publică în acelaşi amintit volum traduceri din *Cîntecul Nibelungilor*, *Cîntecul Gudrunei*, Walther von der Vogelweide şi Gottfried von Strassburg. Al doilea este germanistul Virgil Tempeanu, care tipăreşte două plachete de poeme din Hartmann von Aue şi Heinrich von Morungen (Fălticeni, 1932 şi 1941), apoi o culegere antologică din Minnesängeri, integral *Gudruna*, în metru original (1931) şi fragmente din *Cîntecul Nibelungilor*, operă care, (după o repovestire în versuri a *Cîntecului Nibelungilor*, publicată în 1960 de Adrian Maniu), a apărut integral şi în forma originală, în expresiva traducere a lui V. Tempeanu (1964).

Cîntecul oastei lui Igor a fost tradus în românește de Mihai Beniuc (1951). Prima traducere însă a acestei opere a apărut în 1885 — datorită lui Al. Papadopol — Calimah — sub titlul : *Cuvîntul despre expediţia lui Igor Sveatoslavici, principele Novgorodului Nordicu, contra Polovţiloru sau Cumaniloru.*

Scanned with OKEN Scanner

Concluzii asupra literaturii medievale

Literatura medievală este literatura unei epoci cînd nu apăruseră încă statele naționale. Am tratat-o totuși pe țări din două considerente : întîi pentru că fiecare țară avîndu-și specificul său de dezvoltare istorică, profilul literaturii sale este mai bine explicat și mai clar definit în funcție de acest specific ; al doilea, pentru că în felul acesta se poate urmări în fiecare țară evoluția literaturii respective.

Evident că este posibilă și o privire „în secțiune orizontală", adică o considerare a genurilor, speciilor, școlilor, metodelor, temelor etc. concomitent în literatura diferitelor țări. S-ar putea vorbi astfel despre poema eroică medievală, de la formele cele mai vechi (poemele anglo-saxone, celte, scandinave) pînă la cele mai recente (*Cîntecul oastei lui Igor*) ; sau despre lirica trubadurească și romanul curtean ; sau despre producția epică populară-burgheză („fabliaux"-urile, baladele despre Robin Hood, cărțile populare germane etc.) ; sau despre lirica orășenească. Și în această privință ar trebui să se țină seama și de influența de la o țară la alta, dar în primul rînd de formele și variantele specifice, locale, determinate, ale genurilor, curentelor, operelor, temelor etc.

În această secțiune a literaturii medievale am tratat și scriitori aparținînd unei perioade de tranziție, de „Prerenaștere" — Dante, Chaucer, Villon. Aceasta, pentru a sublinia mai clar evoluția îndelungată a perioadei literare medievale, de la producțiile determinate de evenimente din epoca migrației popoarelor (*Cîntecul Nibelungilor*) pînă la apariția primilor scriitori ai Renașterii.

Scanned with OKEN Scanner

RENAȘTEREA

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura Renașterii în Italia* ★

1
EPOCA RENAȘTERII
2
PRERENAȘTEREA : PETRARCA, UMANIST ȘI POET
3
SPIRITUL SATIRIC BURGHEZ ȘI POPULAR : BOCCACCIO
4
SECOLUL AL XV-LEA. MIȘCAREA UMANISTĂ
5
MACHIAVELLI
6
TEATRUL, DRAMA PASTORALĂ, COMEDIA
7
„COMMEDIA DELL'ARTE"
8
POEZIA LIRICĂ
9
POEMA EROI-COMICĂ
10
LODOVICO ARIOSTO
11
TORQUATO TASSO ȘI CRIZA UMANISMULUI
12
LITERATURA RENAȘTERII ITALIENE ÎN ROMÂNIA

Epoca Renașterii 1

Cultura Renașterii, reflectînd concepțiile generale de viață ale clasei burgheze în ascensiune, își datorează strălucirea faptului că are drept temelie ideologică principiul liberei dezvoltări a personalității omenești, eliberată de rigorile dogmelor, prejudecăților și superstițiilor religioase ; încrederea nelimitată în forța omului și posibilitățile sale morale, intelectuale, creatoare în orice domeniu ; capacitatea sa de a acționa și a modifica lumea și viața ; refuzul ascetismului și aprecierea exclusivă a vieții materiale și a valorilor pur umane ; în fine — promovarea spiritului critic, combativ și esențialmente laic, admirînd „păgînismul" antic.

„Aceasta a fost cea mai mare evoluție progresistă din cîte trăise omenirea pînă atunci, — scrie Engels în introducerea la *Dialectica Naturii*, — o epocă ce avea nevoie de titani și care a creat titani, titani ca gîndire, pasiune și caracter, ca multilateralitate și erudiție . . . Dar faptul deosebit de caracteristic pentru oamenii acelor timpuri este că aproape toți trăiesc

Scanned with OKEN Scanner

în mijlocul frămîntărilor timpului lor, iau parte activă la lupta practică, iau atitudine și luptă într-o tabără sau alta, unii cu pana și cuvîntul, alții cu sabia, iar alții cu una și cu alta".

Cultura Renașterii — care în Italia se întinde de-a lungul a trei secole (XIV—XVI) — este expresia ideologică a burgheziei care, în urma dezvoltării mijloacelor de producție (ce determină relații de producție noi, capitaliste, înlocuindu-le pe cele feudale), cîștigă puterea economică. Roata hidraulică acționată prin căderea de apă, furnalele înalte în producția metalurgică, macaralele și pompele în industria extractivă de minereu, fusul mecanic și războiul de țesut orizontal, sînt principalele unelte de muncă nou apărute, care duc la o producție mult sporită și la îmbogățirea rapidă a proprietarilor lor. Apare astfel capitalul industrial prin perfecționarea utilajului tehnic și vînzarea forței de muncă. Perfecționarea navigației (cîrma, busola etc.) și producția pentru schimb dă naștere capitalului comercial. Iar capitalul bancar, acum cînd creditul devine o necesitate și un factor de progres economic, devine a treia coordonată a acestei noi ere.

Sub raport social, țăranii se eliberează încetul cu încetul de sub jugul iobăgiei, vechile relații feudale se destramă sub influența banului, iar burghezia comercială și manufacturieră se constituie ca clasă, categoria de bogătași deținînd importante funcții municipale. Clerul (deși acest progres s-a desfășurat într-o luptă acerbă și nici azi n-a fost dus în toate țările capitaliste pînă la capăt) pierde monopolul învățămîntului, funcționarii burghezi îl înlătură dintr-o serie de situații influente ; noua intelectualitate, burgheză, dovedește că clerul a devenit acum o categorie socială inutilă, inactivă și ignorantă. Feudalitatea este în plină descompunere datorită progreselor tehnicii și tacticii militare, dar în primul rînd datorită progresului forțelor de producție și, ca urmare, a dezvoltării relațiilor bănești. Nobilimea este subminată de forța banului, iar prejudecățile sale cu privire la origine, rang și onoare devin ridicole acum cînd munca, abilitatea, intreprinditatea, speculațiile, averea însemnau totul. În schimb, autoritatea regelui se impune tot mai mult în Franța, Spania, Anglia și ajunge la o monarhie centralizată, autoritară, sprijinită de burghezie, clasă interesată în menținerea unei stări de pace, de ordine și de siguranță. O altă consecință este apariția naționalităților moderne, a statelor naționale, dezvoltate pe măsura dezvoltării capitalismului, a schimbului și a circulației de mărfuri, legate și de interesele pieței. Statul este în serviciul noilor relații economice, politica devine o preocupare teoretizată și fundamentată pe calculul rece al intereselor burgheziei și chiar războiul ia uneori un caracter de întreprindere comercială (A. Oțetea).

Scanned with OKEN Scanner

Ca urmare, se impune tot mai mult (confirmată fiind la tot pasul de noile fapte și realități ale vremii) o concepție burgheză despre viață, potrivit căreia lumea nu este o creație a lui Dumnezeu — cum afirmă biserica și cum se credea în evul mediu — ci un rezultat al muncii, întreprinderii și inteligenței omului. Această concepție lovește considerabil în autoritatea bisericii ; pe de altă parte statul susține o cultură laică, prin juriștii burghezi, care neglijează sau chiar atacă dreptul canonic și susțin teoretic absolutismul monarhic, și prin spiritul de liberă cugetare, intens practicat de umaniști.

De aici, încrederea nemărginită în puterile proprii, individualismul produs de avîntul noii societăți burgheze. Omul acestei societăți noi apreciază din plin materialitatea lumii și vieții — de unde acea caracteristică bucurie de viață, acel hedonism propriu culturii Renașterii. Progresul științei urmează progresul tehnicii, fondîndu-se pe acesta, dar în același timp și ajutîndu-l. Natura nu mai aparține puterilor „divine", nu mai apare ca decăzută. Munca este reabilitată, gîndirea nu se mai abandonează purei meditații, atitudinea activă o înlocuiește pe cea contemplativă, spiritul științific se eliberează de vechile constrîngeri dogmatice.

Aceste complexe împrejurări economice, sociale, politice, științifice, tehnice, repercutate pe planul conștiinței și stimulate, cristalizate, îndrumate de cunoașterea culturii greco-latine, au dat naștere marelui curent intelectual — umanismul. Noua atitudine umanistă care impregnează creațiile noii culturi în toate domeniile se caracterizează prin disprețul și negarea întregului sistem de gîndire dominant în evul mediu, prin propagarea studiului limbii și al operelor clasicilor greci și latini, și prin independența și laicizarea progresivă a gîndirii, fapte care duc la consolidarea spiritului critic, ce operează în mod liber în toate domeniile activității intelectuale. Eruditii umaniști — filologi, istorici, naturaliști, filozofi, matematicieni etc. — revelează oamenilor de litere noi informații, noi exemple de interpretare liberă a faptelor, noi modele literare, în timp ce traducătorii creează o limbă mai suplă și îmbogățesc considerabil vocabularul.

Idealurile progresiste ale oamenilor Renașterii nu se puteau realiza în condițiile vieții burgheze, dominate de relațiile capitaliste. Astfel, idealul omului multilateral — „l'uomo universale" — nu este realizabil într-o societate bazată pe legea concurenței și a specializării excesive care mașinizează omul, dezumanizîndu-l. De asemenea, idealul liberei dezvoltări a întregii ființe — fizice, intelectuale și morale — a omului nu era și nu este posibilă în condițiile relațiilor capitaliste care încep să se consolideze în epoca Renașterii.

Scanned with OKEN Scanner

Prerenașterea : Petrarca, umanist și poet

Cu atmosfera lor de tensiune creată de elementele de viață ale lumii noi înfruntîndu-le și combătîndu-le pe cele ale lumii în declin, epocile de tranziție sînt favorabile apariției și afirmării marilor genii, din toate domeniile, inclusiv cel literar. În același timp este de reținut caracterul complex pe care-l păstrează personalitatea și creația acestor scriitori de tranziție.

Este și cazul lui **Francesco Petrarca** (1304—1374), a cărui operă se resimte încă de unele reminiscențe medievale, dar care în esența sa este o operă de inspirație clasică și anticreștină. Caracter mobil și impresionabil, adesea inconsecvent și contradictoriu, Petrarca trăiește toată frămîntarea epocilor de tranziție, toate contrastele vieții sociale ale epocii și incertitudinile spirituale ale vremii. Dar, în substanță, opera sa este aceea a unui om nou.

Cunoscut ca omul cel mai erudit al vremii sale, Petrarca are pasiunea cărților, a manuscriselor cuprinzînd operele anticilor. Cel dintîi umanist, Petrarca este întemeietorul filologiei clasice ; cunoaște ca nimeni altul antichitatea, se adîncește în ea, o trăiește ca pe o realitate a lui. Scrie multe opere în limba latină (printre care și poemul *Africa*, în care celebrează pe Scipio și măreția Romei), are o vie conștiință a latinității, detestă luptele feudale dintre partidele guelfilor și ghibelinilor. Visează pacea și unitatea Italiei, pe care însă nu o așteaptă, ca Dante, de la împăratul german, ci de la poporul italian, moștenitorul legitim al tradițiilor măreție romane ; poezia *Italia mea*, foarte caracteristică pentru tendințele politice ale oamenilor luminați ai Renașterii — într-un timp cînd țara fărămițată era sfîșiată de luptele dintre guelfi și ghibelini — impresionează prin căldura accentelor patriotice :

„Italia mea, nu sînt în stare prin cuvinte
Să-ți lecuiesc atîtea răni mortale
Cîte le văd adesea pe trupul tău frumos ;
Dar aș dori să fie oftatul meu fierbinte
Cum îl vor Tibrul, Arnul unduios
Și Padul pe al cărui țărm stau acum cu jale . . .
. . . Nu-i oare-aceasta glia pe care-ntîi călcai ?
Nu-i oare-acesta cuibul meu fierbinte,
De unde-atît de dulce luai hrană și lumină ?“

Dar Petrarca mai scrie și în limba „vulgară", italiană, poezii pe care le consideră „bagatele", adunate în *Canzonierul* său, cuprinzînd vreo 30 de canzone și peste 300 de sonete. Este aici povestea iubirii sale pentru Laura. Petrarca însă nu spiritualizează iubirea, nu o transformă într-un simbol al virtuții, ca poeții „dulcelui stil nou" sau ca trubadurii, ci o simte ca pe o forță copleșitoare, pe Laura o iubește pentru frumusețea ei fizică, această frumusețe e cea pe care el o celebrează ; pentru prima dată în poezia universală lirica erotică servește ca justificare și glorificare a pasiunilor pămîntești. În felul acesta lirica erotică a lui Petrarca contribuie la consolidarea concepției umaniste, prin individualismul pe care îl promovează. Căci în centrul acestei poezii se plasează poetul, cu toate stările sale sufletești, cu pasiunile, îndoielile, speranțele, contradicțiile, regretele sale. Poetul își cultivă în mod conștient eul, se observă și se analizează tot timpul, cu minuțiozitate — uneori prin confesiune directă, alteori prin intermediul imaginilor, ca în acest sonet :

„Pe o mare aspră, iarna, în bezna nopții reci,
Porni greoaia-mi luntre, ducînd cu ea uitarea.
La cîrmă sta de veghe, scrutînd departe zarea,
Stăpînul meu și totuși vrăjmașul meu de veci.

Pe vîsle-atîrnă gîndul trufaș și vinovat,
Disprețuind și moartea, și aspra vijelie.
Un vînt etern și jilav vîntreala o sfîșie,
Un vînt ca o nădejde, un dor și un oftat.

Slăbite și udate-s frînghiile vîntrelii
De ploaia multor lacrimi, de pîcla îndoielii :
Greșeala, neștiința mă-ncolăcesc, frînghii . . .

Lumina celor două dulci semne stă să cadă
Și-n valuri dibăcia, priceperea pieri,
Că nu mai am nădejde să mai ajung în radă !"

Petrarca plasează iubirea în cadrul naturii. Această admirație a naturii este un sentiment nou în poezie : pentru prima dată, de la antici încoace, apare în poezie un univers fizic larg constituit. Natura devine un martor, un confident al poetului, care găsește înțelegere și consolidare în mijlocul ei :

„Nu-s adieri. În ceruri și pe pămînt e pace.
Dorm fiarele în codru și păsări dorm și ele ;
Încet își mînă noaptea aprinsul car de stele

Scanned with OKEN Scanner

Și-n albia ei marea fără de valuri zace.
Eu însă stau de veghe pe gînduri, ard și plîng.
. . . . . .
Dar dacă frămîntarea-mi de fiecare zi
O ascunsei de oameni — cred astăzi c-au aflat-o
Și văi, și munți, și codri, și ape, și cîmpii . . ."

Semnificativ apoi pentru Petrarca și pentru literatura mare a Renașterii este grupul de sonete împotriva Romei papale și aristocratice, în care versuri ca acestea sînt încă dintre cele mai puțin violente :

„Izvor de suferințe și furiei cuibar ;
Tu, școală de păcate și hram de erezie ;
Romă cîndva, azi falsă și rea Babilonie,
Iscînd atîta plînset, și geamăt, și amar ;
În tine, iad scîrbavnic și cruntă închisoare,
Binele moare, răul se umflă și plodește . . ."

Ezitările între credința religioasă ce mai persistă uneori și dorința de iubire și glorie ce se înscriu în formula individualismului propriu Renașterii (și Petrarca a avut parte din plin de glorie în timpul vieții) constituie însuși motivul operei sale. Conștiința poziției sale nehotărîte este aceea de om al unei societăți ajunse la o răscruce de drumuri, este aceea care dă și nota elegiacă predominantă a întregii sale poezii. Este nota de melancolie, sentimentul singurătății interioare, obsesia gîndului că totul e deșertăciune în lipsa Laurei, dorința de a se izola în natură, dorința de a se mărturisi — caractere ce se rezolvă în senina viziune a iubitei sale moarte.

Dar tendința realizării desăvîrșite formale și erudiția sa îl fac să cadă uneori în artificii de stil — dintre care „petrarchiștii", epigonii săi din Italia sau din alte țări, vor cultiva în special din abundență procedeul antitezei :

„Înalță-mă în ceruri, m-aruncă-n hăuri reci ;
Să fiu pe culmi de munte și-n văi adînci să fiu ;
Cu spiritul în lanțuri sau liberat și viu ;
Dă-mi glorie eternă sau uită-mă în veci !"

Petrarca este primul poet modern care abandonează abstracțiile unui ideal mistic, urmărind să introducă în poezia sa realitatea umană fizică și căutînd să se realizeze numai „pe sine". De la Petrarca încolo, stilul

Scanned with OKEN Scanner

individual va rămîne un bun definitiv cîștigat pentru poezia europeană. Poetul care a dus sonetul la o formă ce n-a fost depășită niciodată, dîndu-i un conținut de sinceritate umană caldă și de apreciere a „pămîntescului", a creat trăsăturile clasice ale liricii individualiste.

Spiritul satiric burghez și popular : Boccaccio

În mai mare măsură decît Petrarca, un om al noii ere este **Giovanni Boccaccio** (1313—1375). Fiu al unui negustor florentin, Boccaccio este reprezentantul noii culturi burghezo-orășenești. Erudit cunoscător al literaturii clasice, umanist renumit, Boccaccio utilizează și motive, teme, subiecte luate din moștenirea literară medievală, adaptîndu-le însă vederilor, concepțiilor, tendințelor actuale ale clasei sale. În felul acesta, el poate fi considerat fondatorul literaturii burgheze a Renașterii.

După cîteva romane cu caracter idilic și cu reminiscențe alegorice și mitologice, în care se găsesc însă și multe pagini smulse din realitățile sociale ale vremii sale, Boccaccio scrie capodopera sa — *Decameronul*. Inspirîndu-se dintr-o culegere de nuvele italiene, Boccaccio nu ține să inventeze subiectele, dar el observă și notează fidel moravurile contemporane, localizează povestirea în cadrul ei natural atent descris și își înzestrează personajele cu o etică pur laică : plăcerea este primul ideal pe care îl vizează această lume. Boccaccio, creatorul adevărat al speciei „nuvelă" — în forma ei superioară, artistică — militează împotriva intoleranței religioase, caracteristică lumii medievale și dezvoltă o ascuțită satiră în primul rînd contra clerului și călugărilor.

Cele o sută de povestiri ale *Decameronului* sînt tot atîtea ilustrări epice ale unei abundente varietăți de idei, — fără însă ca prin aceasta să apară în povestire o scindare între ideea de bază și forma anecdotică prin care este exprimată ideea de bază. Arta autorului înlătură complet eventuala impresie de narațiune cu un scop ostentativ moralizator.

Astfel, ridiculizarea naivei credulități a clerului și a poporului este învăluită perfect în amuzamentul povestirii despre escrocheria spovedaniei unui prototip de imoralitate, care totuși — prin minciuna sa — reușește să se facă considerat drept sfînt. Satira corupției înaltului cler de la curtea papală se concentrează în povestirea agreabilă a convertirii la creștinism a unui evreu, hotărîre luată după ce constată personal corupția înaltului cler, fapt ce îl convinge definitiv despre superioritatea religiei creștine, care totuși dăinuiește, deși are în frunte astfel de înalți prelați. Biciuirea vieții

de desfrîu a călugărilor și călugărițelor este diluată în povestiri cu detalii licențioase, dar de o vervă satirică spumoasă și de un umor irezistibil. Diatriba contra călugărilor nătîngi, trîndavi și josnici este altădată introdusă în povestirea unor farse jucate de doi îndrăgostiți călugărului naiv, care fără să știe face pe intermediatorul amorurilor lor. Ideea că o lege neacceptată în mod liber este rea, nedreaptă și lipsită de legitimitate este exprimată concret de istoria unei femei istețe ; ideea că un cuvînt de spirit bine plasat poate salva o situație gravă ; ideea că gentilomii contemporani cumulează toate viciile ; ideea că inchizitorii sînt corupți, urmărind doar să stoarcă bani, — acestea și alte numeroase idei nu sînt decît tot atîtea reflexe pe plan intelectual ale unor situații de fapt, exprimate în modul cel mai plastic prin episoade smulse din viața reală din jurul scriitorului.

Toate viciile contemporane sînt ridiculizate aici — misticismul, aroganța, credulitatea, naivitatea, corupția, avariția, îngîmfarea, vanitatea etc., și sînt satirizate, de asemenea, categoriile sociale cărora le sînt proprii, — în primul rînd lumea monahală și ecleziastică. În general, lumea *Decameronului* este o lume populată de preoți, călugări, țărani, meșteșugari, negustori, mici burghezi, alături de personaje feminine din mediile respective.

O asemenea literatură distractivă exista și înainte ; povestirile și cîntecele licențioase erau un gen literar viu, mult apreciat în masele largi populare. Boccaccio a adunat în mare parte această materie, informă, grosolană (probabil că nici unul din subiectele celor o sută de povestiri n-a fost inventat de Boccaccio), dîndu-i o culoare precisă, un sens critic clar și forma armonioasă a artei superioare, fapt care nu micșorează de loc meritul artistului. Meritul unui artist nu constă în a „inventa“ materia brută a unui subiect, ci în a o prelucra într-o formă artistică susținută de o concepție superioară.

Așadar, valoarea și popularitatea *Decameronului* se datoresc în primul rînd faptului că opera este expresia sentimentului popular. De asemenea, și faptului că, sub aspectul agreabil al unei narațiuni pline de umor, se ascunde sensul unei mari revelații : tot ceea ce evul mediu respecta și de ce se temea devine acum simplul joc al unei nuvele sarcastice.

Acest sentiment popular exprimat de Boccaccio traduce în primul rînd atitudinea unui scepticism religios — nu formulat însă teoretic sub forma unei doctrine, ci un scepticism practicat cu șiretenia negustorului sau mai degrabă rezultat din experiența, clarviziunea și bunul simț popular. Este apoi atitudinea de abandonare a vechilor poziții medievale, de misticism, asceză, umilință și stare contemplativă, preferîndu-se în schimb modul de trăire activă în lumea exterioară, printre plăcerile, dar și vicisitudinile

Scanned with OKEN Scanner

vieții sociale contemporane, modul de acceptare a lumii materiale, a naturii, de înclinație spre natural și instinctul plin al vieții.

După cum remarca și renumitul istoric literar italian de Sanctis, două aspecte se descifrează clar în nuvelele *Decameronului*, completîndu-i peisajul ideologic. Întîi, o apoteoză a inteligenței umane, a abilității, a ingeniozității — ingeniozitate ce se face recunoscută și respectată și de puternicii seniori, chiar cînd ea este manevrată de cel mai modest om din popor. Apoi aspectul unei mîndrii burgheze, care se afirmă hotărît și se proclamă acum ca avînd drepturi egale cu cele ale clasei aristocrate în declin. Aceste aspecte se integrează în concepția clasei în ascensiune căreia îi aparține și autorul *Decameronului*.

Comicul lui Boccaccio rezidă în primul rînd în contrastul dintre ingeniozitate, pe de o parte, și, pe de altă parte, credulitatea, ignoranța, naivitatea, aroganța celor ironizați de marele scriitor. Situațiile comice sînt scoase cu predilecție din această opoziție. Mai mare savoare are comicul lui Boccacio în situațiile cînd înșelătorii sînt înșelați la rîndul lor. Alteori, comicul reiese dintr-un cuvînt, dintr-o replică sau dintr-o farsă ce iluminează întreaga situație, ocazionînd în mod umoristic deznodămîntul situației.

Dar fondul inepuizabilei sale resurse comice rezidă în geniala sa vervă de povestitor, vervă ce simulează uneori seriozitatea, alteori însă se declanșează fără reticență într-o volubilitate torențială și spontană, ce nu evită nici chiar trivialul.

Decameronul este oglinda vieții italiene din epoca lui Boccaccio și constituie un important document asupra unor concrete stări de lucruri și asupra clasei burgheze în ascensiune. Remarcabilă în acest sens este ideea de toleranță religioasă, idee pe care T. Vianu o pune în legătură cu recentele hotărîri ale regelui Siciliei, Frederico II, „primul suveran ce autorizează în statele sale toate cultele, protejînd pe albigenzi și pe filozofii evrei și arabi". Decameronul aduce reflexe ale gîndirii populare și burgheze, aduce reminiscențe ale mentalității medievale, dar net precumpănitoare în operă rămîn elementele renascentiste burgheze — și acestea se afirmă în modul cel mai clar și mai hotărît. La baza operei stă noua atitudine a omului Renașterii : locul misticismului îl ia instinctul de viață, înclinarea naturală a omului ce se cere eliberată de sub constrîngerile tuturor fenomenelor și convenienței feudale. De aici și nota marcată de senzualitate prezentă în multe povestiri ale *Decameronului*.

Senzualitatea lui Boccaccio ajunge uneori la forme ce ar putea părea la prima vedere triviale. Important de subliniat însă este faptul că senzua-

Scanned with OKEN Scanner

litatea lui Boccacio nu se naște dintr-un libertinaj, din atitudinea unui om decăzut, corupt, ordinar, ci dintr-un pasionat instinct al eliberării, din acel instinct puternic al vieții, care va deveni caracteristic pentru epoca Renașterii. La Boccaccio, „inspirația amoroasă nu înseamnă complacerea în motivul obscen ; aproape niciodată nu găsim aici gustul pentru brutalitatea senzuală, ci interesul său uman de a reda jocul instinctelor și al sentimentelor. Chiar în nuvelele cele mai îndrăznețe, interesul său nu e îndreptat spre materia licențioasă, ci spre un rafinat și malițios joc al inteligenței" (Sapegno). Să menționăm, de asemenea, aici și numeroasele sale nuvele, în care iubirea e descrisă ca o pasiune nobilă și în care figurile de femei îndrăgostite sînt prezentate cu cea mai profundă admirație.

Acesta este adevăratul sens al *Decameronului* ; în locul modului de contemplare a morții, mod atît de difuzat în literatura evului mediu, Boccaccio aduce bogatul și puternicul spectacol al vieții ; iar în locul acelei atitudini de misticism anihilat și dizolvant, pe care cu premeditare îl cultiva biserica, Boccaccio aduce atitudinea unui optimism și a unui realism robust, atitudine caracteristică noii societăți.

Boccaccio redă viața eliberată de constrîngerile inumanei morale ascetice, studiază pasiunile omenești nu numai în forma lor spiritualizată, ci și în cea instinctuală, punîndu-le cu predilecție în contrast cu convențiile unei societăți fie ipocrite, fie naive, în orice caz dezumanizate de rigorile medievale. Astfel, *Decameronul* devine expresia unei ample, puternice, variate, foarte plastice, pitorești, spirituale, dar și incisiv de satirice răzvrătiri împotriva tuturor tradițiilor evului mediu.

Secolul al XV-lea. Mișcarea umanistă

Spiritul și conținutul literaturii umaniste se schimbă începînd din secolul al XV-lea, ca o consecință a importantelor schimbări în structura politico-socială a orașelor italiene. Mișcările revoluționare de la orașe au dus la înlocuirea „comunelor" libere cu „tiranii". Principii, proveniți din marile familii ale burgheziei comerciale sau bancare (Medici, la Florența), sau fiind ei înșiși condotieri (Sforza, la Milano), sprijină — în scop de reclamă personală — cu magnificență și vanitate mișcarea filozofică, literară și artistică, înconjurîndu-se de o curte de erudiți, artiști și literați.

Constituit la început ca o școală de filologi, de entuziaști căutători de manuscrise cuprinzînd operele anticilor, pe care le studiază aplicîndu-le critica textului, curentul umanist erudit se manifestă și în domeniul gîn-

Scanned with OKEN Scanner

dirii filozofice, combătînd scolastica medievală, pentru ca apoi noul mod de a gîndi, noua concepție despre lume, om și viață să se extindă în toate domeniile activității spirituale, intelectuale : în științele naturale, în filozofie, în artă, în istorie, în politică, în științele exacte. Putem vorbi deci și într-un sens îngust, strict, despre „umanism" și „umaniști", dar și într-un sens larg : ca o concepție generală de viață adoptată de oamenii Renașterii, produși de această epocă, ale cărei coordonate le-am schițat la început.

Accentul de importanță este pus acum nu pe lumea „de dincolo", ci pe lumea aceasta, materială, care îi poate oferi omului toate plăcerile și satisfacțiile. Omul — considerat ca o realitate atotcuprinzătoare și extrem de complexă, un adevărat „microcosmos" — este pus în centrul preocupărilor, acordîndu-i-se o imensă încredere în posibilitățile sale nelimitate de dezvoltare intelectuală și spirituală (de unde, idealul unei culturi enciclopedice). În locul atitudinii meditative este elogiată activitatea practică. În locul „revelației divine" este proclamată valoarea și posibilitatea cunoașterii umane, iar în locul umilinței și ascezei — demnitatea și bucuria de viață. Ideile umanismului nu le găsim toate adunate sistematic într-o anumită, într-o singură operă, dar le găsim exprimate peste tot în operele umaniștilor. Iată de pildă un text pe care T. Vianu îl prezintă ca foarte caracteristic, din opera intitulată *Despre demnitatea omului*, a celebrului umanist Pico della Mirandola, text în care Dumnezeu i se adresează lui Adam astfel :

> „Natura celorlalte ființe a fost hotărîtă prin legile pe care i le-am prescris și am ținut-o prin aceasta în marginile ei fixe. Tu însă nu ești conținut de nici o limită cu neputință de trecut, ci după propria ta voință liberă, pe care am încredințat-o mîinilor tale, poți să-ți prescrii singur natura ta. Te-am pus în centrul lumii pentru a privi cu ușurință în jurul tău și pentru a înțelege ce se petrece în ea. Nu te-am făcut nici ceresc, nici pămîntesc, nici muritor, nici nemuritor, pentru ca să poți deveni, cu deplină libertate și cinste, propriul sculptor și poet al formei pe care ai vrea să ți-o dai. Ai putea degenera în rîndul ființelor inferioare și brute, sau poți să te înalți în lumea superioară, după singura hotărîre a spiritului tău".

Gîndirea umanistă și-a găsit un aliat prețios, un exemplu și un model de mare prestigiu în gîndirea anticilor — de aceea scrierile anticilor sînt căutate cu mai multă ardoare. Scriitorii antici erau cunoscuți în bună măsură și în evul mediu, dar acum sînt studiați într-un spirit diferit. Uma-

Scanned with OKEN Scanner

niștii militau acum împotriva modului de gîndire scolastic (așa după cum burghezia milita împotriva relațiilor feudale), împotriva misticismului și religiozității medievale, împotriva filozofiei scolastice — filozofie care, față de filozofia anticilor, era o filozofie retrogradă și reacționară.

Progresele științifice au ajutat mult gîndirea umanistă. Extinzîndu-se asupra tuturor domeniilor vieții, umanismul va domina și gîndirea politică a unui Machiavelli, va propune soluții de reorganizare a societății (de unde apariția numeroaselor „utopii" — ca *Cetatea soarelui* a lui T. Campanella), iar în literatură va abandona procedeul alegoriei, pentru a-și însuși în schimb (cum s-a văzut și la Boccaccio) o metodă cît mai realistă și directă de reprezentare a vieții.

Machiavelli

Într-o Italie fărămițată în numeroase stătulețe aflate în continue lupte, devastată de invaziile trupelor străine ca și de ale mercenarilor din interior, aservită tendințelor bisericii sau ale aristocrației, dar și frămîntată de acțiunile și interesele burgheziei orășenești, apare, în pragul secolului al XVI-lea, puternica personalitate a scriitorului, istoricului și omului de stat florentin **Niccolo Machiavelli** (1469—1527).

Autor al celebrei comedii *Mătrăguna*, ce satirizează corupția clerului sau diferitelor manifestări amorale, ignorante și naive ale burgheziei, precum și autor al *Istoriei Florenței* (în care, înlăturînd explicațiile teologice, subliniază „interesul material" al proprietății private ca motor al istoriei, precum și antagonismul de clasă, fără să înțeleagă însă caracterul și cauzele reale ale evoluției sociale), Machiavelli, exponent al burgheziei celei mai înaintate, a celei manufacturiere, a fost intens preocupat de soarta Italiei. Adept al ideii unui stat unitar și centralizat, admirator al regimului monarhic național francez, el scrie (în 1513) principala sa operă politică, *Principele* (publicată în 1531).

După ce în primele 14 capitole (din totalul de 26) analizează tipuri diferite de principate europene, aspecte și nevoi proprii ale unui anumit stat (iar în ultimele 3 discută problemele Italiei timpului, pledînd în continuare și pentru înființarea unei armate naționale), în nucleul operei — capitolele 15—23 — Machiavelli își expune cunoscuta-i doctrină politică, schițînd imaginea ideală a unui principe absolut de care Italia vremii ar fi avut nevoie.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorul umanist recunoaște (aducînd la tot pasul exemple din istoria romanilor) avantajele unui regim republican, dar crede că într-o epocă de decadență ca cea din Italia, singura salvare este monarhia absolută, pe care ar fi putut-o realiza la acea dată Cezar Borgia. Machiavelli este un adversar vehement al lumii feudale. Nobilii sînt „niște creaturi odioase, dușmani blestemați ai oricărei ordini civile", iar biserica, propagînd normele creștine de conduită, — continuă el, sesizînd caracterul de clasă al moralei, — susține în fond morala feudală. Statul național însă, statul laic și burghez, trebuie să proclame morala concretizată în dictonul latin : „Suprema lege este salvarea țării", căci responsabilitatea morală nu rezidă în mijloace, ci în scopul urmărit.

Spirit pozitiv și raționalist, purtător de cuvînt al burgheziei realiste, practice și totodată egoiste pînă la cinism, Machiavelli cere monarhului absolut să întrunească anumite însușiri absolut necesare : să aibă calități reale, cu toate că și aparențele sînt suficiente unui conducător absolut ; să nu inspire neapărat ură, deși e mai bine să fie temut decît iubit ; poate să fie și blînd, dar e mai recomandabil să fie energic pînă la a fi nemilos ; să fie hotărît și curajos, întrebuințînd chiar viclenia și violența. Într-un cuvînt, în urmărirea scopului politic suprem — realizarea statului național, unitar, burghez — principele să conducă cu o mînă de fier, fără a ceda de loc în fața vreunor scrupule.

Este adevărat că autorul cere principelui său să aibă în vedere interesele „poporului" său, dar în această privință el înțelege prin „popor" doar burghezia orășenească. Exprimînd poziția de clasă și voința de putere, de ordine, de progres a burgheziei, Machiavelli face și apologia amoralității, a violenței, a egoismului.

În același timp, Machiavelli, — „primul iacobin italian", cum îl califica Antonio Gramsci — nu neglijează nici importanța maselor populare rurale, cu sprijinul cărora s-ar fi putut realiza armata și deci apăra statul național burghez. În felul acesta, entuziastul și totodată lucidul patriot Machiavelli, ideolog al clasei burgheze în plină ascensiune, a reflectat în opera sa procesul nașterii conștiinței naționale în Italia.

Teatrul. Drama pastorală. Comedia

6

În ce privește mișcarea teatrală, Italia a fost la începutul Renașterii — nu numai prima, ci și singura țară europeană care avea un teatru cult de prestigiu și o viață teatrală amplu organizată.

Scanned with OKEN Scanner

Mai întîi, se reia teatrul antic. În cercurile restrînse ale intelectualității culte, erudiții umaniști reprezintă pe scenă — în limba latină și chiar în greacă — tragediile lui Seneca, Sofocle, Euripide sau comediile lui Plaut și Terențiu. Apoi dramaturgii antici sînt traduși, prelucrați, imitați. N-a rămas nimic important din aceste imitații anemice, decît studierea structurii dramatice clasice, a principiilor și regulilor de compoziție, învățăminte care vor fructifica mai tîrziu.

Deocamdată însă, contactul cu operele anticilor a determinat aici apariția unui gen dramatic care timp de două secole se va bucura de un succes extraordinar în mediul aristocratic. Este vorba de drama pastorală, inspirată din idilele lui Theocrit și din eglogele lui Virgiliu. Drama pastorală aducea pe scenă o poveste duioasă de dragoste, plasată într-un idilic cadru de natură. Personajele erau păstori melancolici, păstorițe grațioase, nimfe seducătoare, fauni răutăcioși, satiri senzuali și, bine înțeles, năstrușnicul zeu Amor. Cadrul, personajele, subiectul, situațiile, sentimentele, totul era convențional, exterior, idealizat, fals. Dar rafinatul public aristocrat savura cu deliciu senzualitatea situațiilor, aluziile picante, reminiscențele mitologice și lirismul decorativ al dramei pastorale. Timp de aproape două sute de ani scenele europene de pe lîngă diferite curți au fost invadate de nimfe și păstori.

În Italia, în numai un secol și jumătate au apărut peste 300 de asemenea drame pastorale. Din toate acestea, posteritatea n-a reținut decît una singură, dar o capodoperă, datorită unui poet genial : *Aminta* lui Torquato Tasso.

Subiectul este, firește, convențional. Păstorul Aminta e îndrăgostit de nimfa Silvia, care însă nu răspunde sentimentelor lui, pînă cînd acesta, disperat, încearcă să se sinucidă. Scapă însă cu viață, și, în fața acestei dovezi, mîndra nimfă cedează. Piesa este lipsită de calități propriu-zis dramatice. În schimb suavele și melancolicele versuri ale lui Tasso creează o atmosferă de farmec, în care poetul își proiectează idealul vieții simple frumoase, sincere și generoase, cu totul opusă egoismului și ipocriziei curților senioriale din Italia. „Veacul de aur“ visat de poet exprimă în astfel de versuri idealul unei vieți de liniște și simplitate, dar nu lipsită de plăceri :

„O, mîndru veac de aur,
Numit astfel, nu pentru că-n adîncuri
De albii curgea lapte, iar în crînguri
Mierea curgea, și huma-al său tezaur
De pîrg îl dăruia cu din belșug,
Nesfîrtecîndu-se tăiș de plug !

Scanned with OKEN Scanner

Nu pentru că năpîrci, aspizi, balauri
Nu picurau venin, ori fiind că norii
Nu-nvăluiau pămîntu-n sure suluri,
Și nu pentru că nu purtau corăbii,
La alt liman negoț și vîrf de săbii ;
Ci pentru că-acel boz al minciunii,
Cărui „Virtute" i-au fost spus nebunii,
Nu era dreptei firi atotstăpîn,
Nici nu pîndea, cînd umbrele îngîn',
Iubiri se-nlănțuind sub luciul lunii,
Pe pajiști cu crini galbeni și petunii.
Nu se știa de asprele lui legi,
De strașnica-i osîndă ;
Acele inimi slobode și-ntregi
Nu ascultau decît povața blîndă
A dreptei firi și sfatu-i înțelept,
Ce glăsuia că : tot ce te încîntă
E-ngăduit și drept."

Marele titlu de glorie însă al teatrului italian din epoca Renașterii este comedia.

Tema acestei comedii este aproape întotdeauna dragostea unor tineri în conflict cu rezistența ostilă a bătrînilor. Ca formă, este în principal o comedie de situații, deși nu sînt excluse nici schițarea unor caractere, nici satira unor moravuri. Primele comedii originale și de valoare ale teatrului italian le dă cunoscutul poet Lodovico Ariosto. Dar capodopera genului, care și azi, după trei sute de ani se joacă pe scenele teatrelor din toate țările, este *Mătrăguna* lui Niccolo Machiavelli.

În aparență piesa este o comedie de situații, aproape o farsă. Găsim în *Mătrăguna* acea intrigă complicată și uneori neverosimilă, preferată de autorii de comedii ai secolului al XVI-lea. Dar ceea ce face din *Mătrăguna* o capodoperă sînt caracterele personajelor smulse din societatea Florenței epocii și profundul adevăr cu care sînt zugrăvite moravurile acestei societăți. Lascivitatea subiectului — pe care papa Pius X și cardinalii săi o apreciau sincer — nu micșorează virulența criticii implicate.

Bătrînul Messer Nicia, căsătorit cu tînăra și frumoasa Lucrezia, își dorește zadarnic un copil. Callimaco, un tînăr îndrăgostit de Lucrezia, reușește cu ajutorul intrigantului Ligurio — să-i fie prezentat lui Nicia drept un medic vestit care ar putea, cu marea-i pricepere doftoricească, s-o ajute pe Lucrezia să facă un copil. Pentru aceasta, donna Lucrezia va trebui să

Scanned with OKEN Scanner

bea o doctorie pregătită cu suc de mătrăgună, apoi să doarmă o noapte cu un necunoscut care să tragă în el otrava băuturii. Naivul Messer Nicia e cu atît mai încîntat cu cît a găsit și pe cel ce se va „sacrifica" să petreacă o noapte cu donna Lucrezia și care, bine înțeles, e tocmai Callimaco. „Virtuoasa" soție este convinsă mai întîi de însăși mama sa, precum și de călugărul Timoteo, după ce acesta a primit o pungă cu galbeni. După noaptea de „tratament medical" donna Lucrezia va rămîne însărcinată, spre marea fericire a lui Messer Nicia, care în sfîrșit va fi tată, dar și a celor doi tineri care își vor continua de acum înainte legăturile lor amoroase.

Materia piesei este într-adevăr licențioasă, și de un umor copios, dar Machiavelli nu s-a amuzat cînd a scris-o. „Rîd, dar rîsul meu nu vine din inimă" mărturisea odată autorul. De fapt, comedia lui Machiavelli aduce o lume de ipocriți și vicleni, paraziți și proști, răutăcioși amorali, o lume coruptă și guvernată de dorințe josnice. Prin fiecare personaj autorul biciuiește o întreagă categorie de oameni din vremea sa. Prin Messer Nicia, pedanteria, aroganța și naivitatea savantului de cabinet, izolat de oameni și dezobișnuit să privească viața reală. Prin Ligurio, amoralitatea, cinismul, dar și abilitatea celui care înțelege că într-o astfel de lume oamenii pot fi manevrați prin patimile și slăbiciunile lor. Prin Lucrezia și Callimaco, virtutea doar de suprafață a femeilor Renașterii sau senzualitatea, impulsivitatea și superficialitatea tineretului.

Cel mai bine reliefat personaj însă este fratele Timoteo, călugărul lipsit de orice vocație religioasă, un monstru al ipocriziei, lacom după bani, nepăsător la suferințele oamenilor, simbol al venalității unor fețe bisericești. Iată-l vorbindu-și fără scrupule, în timp ce-și joacă în palmă galbenii primiți spre a o corupe pe donna Lucrezia :

„Adevărul e că m-au prins cu momeala lor ; dar nu-i vorbă m-au prins cu folos . . . Messer Nicia și Callimaco sînt bogați și, cu mijloace diferite, voi ști să trag foloase de pe urma fiecăruia. E bine ca povestea asta să rămînă în taină, căci ne interesează pe toți deopotrivă. Fie ce-o fi, eu n-am de ce să mă căiesc . . . "

Iată de ce *Mătrăguna* ocupă în istoria teatrului locul exact opus teatrului medieval : pietatea „miracolelor" și „misterelor" s-a transformat acum în șarlatania unui călugăr intrigant. Iată-l vorbindu-i donnei Lucrezia, cu abilitatea teologului care știe cu sofistica lui să justifice orice act de imoralitate :

„În privința conștiinței trebuie să aveți în vedere faptul că unde este un bine sigur, este un rău nesigur și nu trebuie să renunți niciodată la bine de frica răului. Aici, este un bine sigur : acela că veți rămîne însărcinată

Scanned with OKEN Scanner

și că astfel veți cîștiga un suflet pentru bunul Dumnezeu. Răul nesigur este acela că omul care se va culca cu dumneavoastră după ce ați luat medicamentul trebuie să moară, dar sînt și dintre aceia care nu mor. Credința că actul în sine ar fi un păcat, este o poveste, căci voința este aceea care păcătuiește, iar nu trupul. În afară de asta, în orice cauze trebuie urmărit scopul faptelor. Iar scopul dumneavoastră este de a vă cîștiga un loc în paradis și de a vă mulțumi soțul. Biblia spune că fiicele lui Loth, crezînd că au rămas singure pe lume, au trăit cu tatăl lor ; și pentru că intenția lor era bună, ele n-au păcătuit . . . "

Cu asemenea luciditate și sarcasm a lovit Machiavelli în clerul și în burghezia vremii lui. Umorul lui, oricît ar fi de antrenant, nu izbutește să ascundă amărăciunea, neliniștea și pesimismul celebrului autor al *Principelui*, în această cea mai reprezentativă operă a teatrului Renașterii italiene.

Realismul, satira și umorul acestui teatru nu se va limita însă la opera lui Machiavelli, ci va continua, într-o formă cu totul diferită, într-un alt gen de teatru, de o importanță excepțională pentru teatrul european : în „comedia dell'arte".

„Comedia dell'arte"

În afară de *Mătrăguna* lui Machiavelli, dramaturgia Renașterii italiene n-a lăsat posterității nici o capodoperă. În schimb, Italia a dat Europei o formulă nouă de teatru, o adevărată școală de comedie și de măiestrie actoricească, de la care au învățat mult și Lope de Vega și Shakespeare și Molière și Carlo Goldoni : „commedia dell'arte".

„Commedia dell'arte" a apărut pe la mijlocul secolului al XVI-lea la Florența, Ferrara Mantua, ca o reacție împotriva teatrului erudit, anemic, lipsit de vigoarea inspirației realiste și practicat în cercurile restrînse de spectatori. Trupele de actori ambulanți trebuiau să satisfacă gusturile unui public larg, care voia să se amuze din plin, dar și să vadă pe scenă oameni și situații din viața adevărată. Or, actorii ambulanți aveau în această privință școala farsei populare. Erau actori de meserie, fapt pe care țineau să-l sublinieze, atunci cînd au dat noului lor gen de teatru denumirea de „commedia dell'arte". Căci în limbajul timpului „commedia" însemna teatrul în general, iar cuvîntul „arte" însemna meșteșug, astfel că, în traducerea modernă exactă, „commedia dell'arte" înseamnă de fapt „teatru profesionist".

Scanned with OKEN Scanner

Acești actori nu interpretau un text preexistent, o piesă scrisă în întregime. Nu aveau la dispoziție decît un scenariu, o schemă în care erau indicate doar personajele, caracterele, subiectul, situațiile cheie, intrările în scenă, cîteva detalii sumare privind decorul, costumele, recuzita — și cam atît.

Textul propriu-zis urma să fie improvizat în cursul spectacolului. Monoloagele, dialogurile, replicile, totul era lăsat pe seama ingeniozității, fanteziei, spontaneității, inteligenței actorului. Bine înțeles că această improvizație spontană era relativă : actorul respectiv își alcătuia din timp un bagaj de glume, de replici, de observații, de poante, pe care desigur că pe parcurs și le reîmprospăta mereu.

Scenariile commediei dell'arte (din care s-au păstrat vreo mie) aduceau personaje și situații luate din viața de toate zilele. Intriga era foarte complicată. În centrul piesei stătea o poveste de dragoste care trebuia să întîmpine tot felul de piedici pînă ce, în final, triumfa ; de fapt însă, o piesă nu conținea o singură poveste, ci trei, patru, cinci intrigi paralel. La fiecare pas interveneau tot felul de complicații : persoane travestite, întîlniri neașteptate, recunoașteri surprinzătoare, qui-pro-quo-uri, adică o persoană confundată cu alta. Momente de multe ori neverosimile, evident, de-a dreptul absurde, pe care de altfel le folosește și Shakespeare în unele comedii ; dar nu asta interesa, din moment ce acțiunea era spectaculoasă, mișcarea scenică era extrem de vie, iar comicul adesea vulgar, chiar trivial, era însă totdeauna antrenant, spumos, exploziv.

Într-adevăr, „commedia dell'arte" oferea o reprezentație spectaculoasă. Și aceasta datorită nu numai dinamismului intrigii, ci mai ales formației multilaterale și tehnicii jocului actoricesc. Mulți actori aveau o foarte frumoasă cultură intelectuală, unii chiar un talent literar remarcabil, dar toți aveau o extraordinară suplețe în mișcări și în gesturi. O suplețe și o abilitate uneori de adevărați acrobați. Viscontini, de pildă, se dădea de cîteva ori peste cap, cu un pahar plin în mînă, fără să-l verse. La 72 de ani, Scaramuccia trimitea bezele publicului cu degetele de la picioare. Unii făceau la un moment dat adevărate demonstrații de scamatorie, prestigitație sau jonglerie ; alții cîntau succesiv la 10—12 instrumente muzicale. Era infinită această gamă de efecte scenice și deosebit de apreciată de toate categoriile de spectatori.

Dar ar fi greșit să ne imaginăm „commedia dell'arte" doar ca o formă de reprezentație pur și simplu „spectaculoasă".

Succesul său imens, în rîndurile cele mai largi ale maselor populare, se datora în primul rînd ideilor pe care le conținea piesele. Acțiunea oricărei

Scanned with OKEN Scanner

asemenea comedii însemna de fapt nu numai o glorificare a sentimentului firesc, sănătos, curat, puternic, al iubirii, ci și o glorificare a inteligenței și isteţimii cu care oamenii simpli triumfau asupra răutății, zgîrceniei și îngîmfării. Rîsul publicului îl biciuia de pildă pe signor Pantalone, bogatul negustor, bătrîn și avar, bolnăvicios, dușman al tinerilor îndrăgostiți dar care, în ciuda vîrstei înaintate, era îndrăgostit și el de o fată tînără, motiv pentru care ajungea caraghios, înșelat și batjocorit. (Unul din variantele acestui tip este cunoscutul Don Pasquale). Rîsul publicului îl biciuia și pe celălalt bătrîn, nelipsit din nici o comedie, pe celălalt părinte al unuia din cuplul de îndrăgostiți, pe signor Balanzone, doctor în drept sau în medicină, savant renumit, dar mai mult pedant ridicol decît savant, îmbîcsit de textele latinești învățate pe dinafară, în fine : tipul „prostiei doctorale", al îngîmfării și savanteriei pedante și goale. Publicul îl biciuia cu rîsul său și pe militarul fanfaron, urmașul acelui „miles gloriosus" din comedia lui Plaut, care poartă acum numele bombastic de Matamoro, Bombardone, Fracasso, Rodomonte sau căpitan Spaventa, brutal arogant, dar poltron, ridicol și totdeauna sfîrșind-o rău.

Urmau celelalte personaje, dar de astădată rîsul publicului nu mai era sarcastic, ci indulgent. Publicul se amuza de isprăvile și năstrușniciile celor doi bufoni (sau „zanni", cum erau numiți), de obicei cu roluri de servitori și care duceau la bun sfîrșit lupta celor doi bătrîni, ajutînd tinerii îndrăgostiți și făcînd de rîs pe adversarii lor. Primul era Brighella, intrigant deștept și viclean, răutăcios și șmecher ; al doilea era veselul Arlechino, pierdevară naiv dar foarte lacom de bani, flămînd tot timpul și umblînd atît de peticit încă pînă la urmă costumul său e făcut numai din romburi și triunghiuri de diferite culori. Uneori, în locul unuia din acești doi bufoni apărea un alt pierde-vară : Pulcinella, trîndav și pungaș, tot timpul cîntînd și visînd un imens castron de macaroane. Variantele acestor tipuri de „zanni" sînt numeroase. Mai cunoscute sînt Pulcinella, Scapino și Pedrolino — deveniți în Franța : Polichinelle, Scapin și Pierrot. Urmau apoi : Franceschina, Carolina, Colombina, servitoarele isteţe și devotate stăpînelor lor îndrăgostite. Și în sfîrșit, seria de personaje făcînd latura poetică a piesei : Lelio și Florinda, Flavio și Rosaura și alte perechi de îndrăgostiți care suferă, trec printr-o mulțime de peripeții, dar pînă la urmă triumfă.

Toate aceste personaje — și celelalte, în afară de perechea sau perechile de îndrăgostiți — purtau măști. Măștile moștenite din mascardele de stradă ale străvechiului carnaval popular tindeau să dea o tipizare realistă a personajului respectiv. Bine înțeles, caracterizarea personajelor rămînea cam superficială, și unul din motive era și faptul că, din cauza măștii, mimica

Scanned with OKEN Scanner

devenea imposibilă. Dar exagerarea caricaturală a trăsăturilor unui personaj-tip, pe lîngă faptul că era foarte atractiv-teatrală în primul rînd exprima clar o intenţie de satiră socială. Personajele principale erau tipuri invariabile, e adevărat, dar care apăreau precis legate de împrejurările concrete ale timpului ; iar felul în care erau tratate pe scenă reprezenta însăşi sentimentele, atitudinea, reacţia populară faţă de aceste tipuri. Pantalone, de pildă, era însuşi negustorul veneţian care acum, după căderea Constantinopolului, şi-a pierdut prestigiul de altă dată, pentru că şi-a pierdut şi uriaşele-i izvoare de bogăţii şi a devenit teribil de zgîrcit, meschin şi ridicol pur şi simplu. Signor Dottore era aspru satirizat pentru că reprezenta însuşi scolasticismul şi pe scolasticii care îi persecutau pe umaniştii şi care în această epocă a Contrareformei deveniseră uneltele primejdioase ale Inchiziţiei. De asemenea, il Capitano era înfăţişat ca un personaj odios pentru că întruchipa trăsăturile tipice ale cuceritorului spaniol care sub Carol Quintul stăpînea Italia, iar sub Filip al II-lea ocupa Sicilia şi visa dominaţia mondială. Iată de ce era atît de populară „commedia dell'arte".

La fel de populară în sudul Italiei ca şi în Toscana, Lombardia, Veneţia şi Piemont „commedia dell'arte" a dat italienilor, pe planul artei, sentimentul unităţii lor naţionale. Realismul şi satira ei au fost cu timpul înăbuşite de reacţia feudal catolică. Dar, cu riscuri, cu tenacitate şi mai ales cu mult talent, actorii italieni au dus în curînd faima artei lor mult dincolo de hotarele Italiei. Trupele de comedieni dell-arte, de cîte 10, cel mult 12 actori, erau primite cu mare entuziasm în Franţa, Spania, Germania, Anglia, apoi în Austria, Boemia, Polonia şi pînă în Rusia.

Poezia lirică

Poezia lirică italiană din perioada Renaşterii mature este o desăvîrşită şi multilaterală ilustrare a ideilor umaniste.

Unul din cele mai strălucite şi mai reprezentative centre literare ale vremii este curtea familiei Medici din Florenţa. O figură caracteristică pentru idealurile exprimate de această poezie este **Lorenzo Dei Medici** (1448—1492). Om politic, deosebit de dotat, foarte ambiţios, mare senior, preţuind din plin şi plăcerile uşoare, el a fost şi un poet diletant. Înzestrat cu o frumoasă cultură umanistă, a scris poezii în care abundă elemente de mitologie, altele pline de seva unei inspiraţii populare, în genere dominate de îndemnul bucuriei de viaţă, al trăirii din plin a tuturor plăcerilor. Cea mai cunoscută culegere a sa de poezii, *Cîntece de carnaval*, aduce şi

Scanned with OKEN Scanner

foarte caracteristica (pentru autor și pentru epocă) poezie *Triumful lui Bachus și al Arianei*, care începe :

„Ce frumoasă-i tinerețea
Și ce repede apune !
Fiți voioși, lăsați tristețea,
Mîine ce-o fi, nu știm spune".

La curtea lui Lorenzo trăia și **Angelo Poliziano** (1454—1494), foarte erudit umanist, care cultivă o poezie de o sensibilitate acută, cu multe reminiscențe mitologice, dar și cîntece de dans („balade") devenite populare. Opera sa principală, *Povestirea lui Orfeu*, cultivînd genul pastoralei, mult apreciat în mediul rafinat al curților italiene, aduce multe scene de un lirism delicat, umbrite de o ușoară melancolie, ca în acest fragment în care păstorul se plînge de nepăsarea nimfei lui iubite :

„Ascultă-mi, codrule, amarele cuvinte
La care nimfa mea nu vrea să ia aminte !
Frumoasa nimfă-i surdă la cimpoiul
Cu care-i tîngui dorul meu pe urme ;
De-aceea, întristatei mele turme
Nici apa de izvor și nici trifoiul
Nu-i mai priesc, și-o-nveninează roiul
Durerii care pe păstor îl prinde.
Ascultă-mi, codrule, amarele cuvinte".

Din bogata producție lirică a acestei epoci vom remarca și pe aceea a lui **Michelangelo.** Marele artist a scris poezii toată viața, sonete de reală valoare artistică. Poezia sa exprimă sentimente puternice de revoltă contra cupidității, ambițiilor și imoralității lumii ecleziastice ; apoi, entuziaste sentimente patriotice ; în fine, sentimente erotice îmbinate cu idei platonice. Sonetele lui aduc în primul rînd un elevat cult al frumosului : prin frumos el vede mijlocul de a te ridica pe culmile binelui și ale înțelegerii adevăratei esențe a lucrurilor, ca în sonetul 64 :

„Frumosul izvorăște din fîntîna
Eternă-a îndurării. Laolaltă
Cuminții, pricepîndu-l, își dau mîna.

Nici alte roade, nici dovezi coboară
Din cer mai limpezi. Cine îl exaltă,
Urcînd, își simte moartea mai ușoară".

Scanned with OKEN Scanner

Istoriei literaturii îi aparţine şi filozoful **Giordano Bruno,** care a intercalat numeroase poeme chiar în operele sale filozofice, dar care a scris şi opere pur literare. Culegerea sa *Elanuri eroice* este reprezentativă pentru figura acestui tip de luptător intransigent pentru ideile sale materialiste şi ateiste (alimentate de concepţia heliocentrică a lui Copernic), pînă la sacrificiul propriei sale vieţi. Pentru G. Bruno (cum releva Tudor Vianu), cercetarea ştiinţifică este o formă eroică a vieţii, şi această atitudine de martir al ştiinţei este evocată — o dată cu voalate mărturisiri transcrise sub forma alegorică — în impresionantul sonet care se încheie astfel :

„Pe Acteon, cerb ce-acum şi-ndrumă
Către desişurile codrilor, lin, paşii,
Îl sfîrtecă pe loc chiar haita sa.

Asemeni şi eu : gîndul mi-l azvîrl,
Gonaciu, pe urma unei prăzi înalte,
Şi-ntors asupră-mi, gîndul sfîşie şi muşcă . . .“

Poema eroi-comică

Inspirată din vechile legende eroice franceze difuzate de-a lungul veacurilor prin intermediul cîntăreţilor ambulanţi poema eroi-comică a fost cultivată în special la curtea ducelui din Ferrara. Evident că, în noile condiţii ale vieţii Renaşterii şi potrivit concepţiilor acesteia, materia eroică medievală — în Italia, unde orînduirea feudală a fost de scurtă durată şi unde instituţia cavaleriei a fost slab cunoscută — nu putea să fie prelucrată acum decît în lumina ironiei, incluzînd totodată gusturi şi idei burgheze sau aluzii la fapte şi persoane din vremea Renaşterii.

Astfel, **Luigi Pulci** (1432—1484) scrie poemul amplu, intitulat *Uriaşul Morgante,* parodie a cîntecelor de vitejie franceze, reflectînd mentalitatea burgheziei florentine, exprimînd încrederea în puterile naturale ale omului, ironizînd instituţiile şi moravurile feudalo-aristocratice şi ridiculizînd cu o vervă diabolică misticismul religios. Pulci este cel mai popular poet al epocii şi scriitorul care manifestă cea mai mare independenţă în gîndire dintre contemporanii săi. Poemul său eroi-comic este în cea mai mare

Scanned with OKEN Scanner

măsură inspirat din materia populară, scris în limba vorbită a poporului și cu un umor care nu evită tonul vulgar :

„Să-ți spun drept :
Nu cred mai mult în negru ca-n albastru,
Dar cred într-un clapon rasol sau fript,
Și cred, din cînd în cînd, și-n unt și-n slană.
Mai cred în bere și, cînd am, în vinuri ;
În cele vechi mai mult decît în must.
Vezi, asta e : în vin cred eu din toate,
Și cred că mîntuirea prin el vine !“

Spre deosebire de Pulci, care se inspiră dintr-o sursă populară, contele **Matteo Boiardo** își scrie poema intitulată *Orlando îndrăgostit,* sub influența culturii sale vaste umaniste. Înfluențat și de romanele curtene, el va insista mai ales asupra sentimentelor erotice ale eroului și asupra mediului curtean, în cadru, costume, episoade și maniere, în locul gravității vechii legende eroice aducînd supleţea ironiei. Rămas neterminat, poemul va fi continuat — deși în alt spirit — de Ariosto.

Lodovico Ariosto

Capodopera lui **Lodovico Ariosto** (1474—1533) duce genul poemei cavalerești pînă la limita de artă a perfecțiunii. *Orlando furiosul* este epopeea cavalerismului așa cum apare el interpretat într-o societate curteană în care ideile umaniste îmbrăcaseră haina gusturilor aristocratice.

Orlando este cavalerul curtean care participă la războiul dintre creștini și sarazini. Se îndrăgostește de păgîna Angelica, dar, cînd află că aceasta este îndrăgostită de un soldat, Orlando își pierde minţile. Nebunia sa ia forma furiei — de unde și titlul poemului :

„Cu sabia-n stînci lovi și pîn' la cer
Săriră-n zbor scîntei și pietre sparte.
Și vai de orice trunchi de fag sau cer
Din cari ibovnicii-și făcură-o carte !
De adăpostul lor la vînt și ger
Nici turme, nici păstori n-or avea parte,
Și limpedea pîrîului oglindă
Mînia fu destul să i-o aprindă“.

Cavalerul Astolfo, călare pe un cal înaripat, face o călătorie în lună, loc unde se află toate lucrurile pierdute de pe Pămînt : lacrimile și suspinele amanților, planurile și dorințele vane, darurile făcute prinților pentru a obține ceva în schimb, adulările și versurile curtenilor, iubirile zadarnice, precum și o mulțime de cupe conținînd mințile pierdute de diferite categorii de oameni, de îndrăgostiți, de gînditori, de cei care-și fac iluzii în grațiile prinților, de magi, artiști, sofiști, astrologi sau poeți. Într-una din aceste cupe Astolfo găsește mințile pierdute ale lui Orlando. I le aduce pe pămînt, Orlando se vindecă și începe asediul păgînilor. Cîștigă lupta cu ajutorul divinității, care transformă pietrele în cai și frunzele în corăbii de luptă.

Acesta este subiectul poemului ; alături de linia principală a acțiunii găsim îndelung tratată povestea dragostei dintre un cavaler mahomedan și o creștină amazoană, cavalerul terminînd prin a se creștina. Dar sînt nenumărate episoadele secundare ce dau o infinită varietate epică poemului.

Poemul ilustrează atît prin formă, cît și prin subiect, sau idei, rafinamentul culturii din epoca Renașterii italiene mature, cultul frumosului, hedonismul și senzualitatea acestei societăți de curte în mijlocul căreia a trăit poetul. Fără accente de tristețe, acestea vor apărea însă în curînd în poezia italiană, în cadrul crizei ideologice a umanismului, criză provocată de reacțiunea feudalo-catolică.

Atît felul de tratare a temei, cît și ideile și stilul poemului sînt caracteristice pentru fizionomia acestei culturi.

Tema poemului este o temă tradițională. În general epopeile Renașterii au fost puternic influențate de operele evului mediu, de chansons de geste, cît și de romanele de curte ; dar această influență a fost combinată cu o influență homerică și în special cu a lui Virgiliu, care continuă să se bucure de un prestigiu imens. Importanța aspectului religios însă scade. Însăși tema luptei dintre lumea creștină și cea păgînă nu are pentru Ariosto acea principală și ideologică însemnătate pe care o va căpăta poemul lui Tasso.

Caracterul stilistic de bază al poemului îl formează ironia. În poemul său, pe care Ariosto îl continuă în alt spirit, Boiardo adoptase și el o atitudine ironică. Dar Ariosto merge mai departe. El își însușește în mod consecvent comportarea ironică față de fantastica lume a aventurii și a idealurile cavalerești. Conștiința critică a poemului umanist, condus de realitățile lumii, conștiința sa de om eliberat de superstiții și prejudecați religioase ironizează materialul evului mediu prelucrat în poemul său. Ariosto face impresia că se joacă într-un mod foarte degajat cu acest material și

Scanned with OKEN Scanner

aceasta o arată prin repetatele observații critice, ironii etc.... Vorbind despre lucrurile supranaturale, el le materializează în mod intenționat, arătînd prin aceasta absurditatea lor. În mai multe pasaje (vizita lui Astolfo în lumea de dincolo, pedepsirea frumoaselor care rămîn indiferente la pasiuni, Astolfo care în paradisul imaterial se hrănește) Ariosto îl parodiază pe Dante și concepția medievală.

În vivacitatea ironiei cu care este tratat trecutul identificăm trăsătura caracteristică de gîndire și de stil a poemului.

Dar cu tot scepticismul și cu ironia sa de om al Renașterii, Ariosto nu ridiculizează cavalerismul. Dimpotrivă, el se forțează să scoată în evidență momentele pozitive ideale din poemele cavalerismului, cultul sentimentelor înalte omenești, al credinței, altruismului, vitejiei și nobleței. El înzestrează cavalerismul cu un conținut uman ideal, așa cum o va face în felul său și Cervantes.

Înlăturînd învechitele accepțiuni feudale, el dezvăluie cu ajutorul spiritului său critic și al ironiei sale imaginea pe care Renașterea și-a făcut-o despre formele apuse de viață cavalerească. În locul acestor perimate idei feudale, poemul său proclamă acceptarea bucuriilor și plăcerilor lumii pămîntești și cultul personalității omenești eliberate.

Acest fond ideologic este susținut de o excepțională realizare plastică. Ariosto admiră lumea cavalerismului ca pe o ficțiune artistică, iar miraculosul îl folosește ca pe un element exclusiv artistic, lipsit de forța veracității pe care miraculosul o avea în epoca naivului ev mediu. Poetul nu cîntă faptele în modul cronicăresc al unui cîntăreț medieval, ci aspectele poetice ale lumii prezentate în materialitatea lor, eleganța exterioară a lumii cavalerești, spectaculosul, frumusețea, strălucirea sa, iar nu fervoarea sa eroică.

Poetul Renașterii prezintă aici infinita varietate a naturii omenești : eroism și aroganță, fidelitate și trădare, spiritualitate și senzualitate, puritatea imaculată și viciul cinic, sinceritatea și minciuna. Și toată varietatea de atitudini și sentimente el o învăluie într-o lucidă seninătate contemplativă. Chiar și atunci cînd scena este imaginară, cînd aspectul exterior este neverosimil, iar faptele au trăsături fantasmagorice, personajele poemului sînt oameni vii, reali prin manifestările și sentimentele lor. Iată-l de pildă pe Orlando, lamentîndu-se :

„Nu eu, nu eu plîng astfel ; pare-mi-se
Că-acel ce fu Orlando-i sub pămînt.
Iubita nestatornică-l ucise
Și, înșelîndu-l, îl vîrî-n mormînt.

Scanned with OKEN Scanner

Eu sînt doar duhul celui ce-o iubise
Și rătăcesc prin iad acum, plîngînd.
Să fie tuturora, deci, de știre
Să nu-și pună nădejdile-n iubire !"

La această varietate de material, teme și atitudini se adaugă varietatea tonului : de amploare epică sau de finețe lirică, de calm idilic sau de impetuozitate pasională, de arguție comică și satirică, și de ironie incisivă ; apoi marea varietate de caractere a personajelor și a stărilor sufletești, analizate cu multă finețe psihologică. Numeroase trăsături ale acestui poem se vor regăsi în *Fecioara din Orleans* (Voltaire), *Oberon* (Wieland), *Don Juan* (Byron) sau în *Ruslan și Ludmila* (Pușkin).

Orlando furiosul este imaginea artistică a Renașterii mature italiene, imaginea forței calme a omului care adoptă o poziție critică și ironică față de trecutul medieval. În felul acesta poemul apare cu eleganța măsurată, cu aspectul decorativ și cu armonia de linii a unui palat italian din secolul al XV-lea.

11 *Torquato Tasso și criza umanismului*

Pe linia realistă a ironiei lui Ariosto se dezvoltă în Italia epocii un important curent de parodii ale poemelor cavalerești, scrise în latină „macaronică" sau ale poeziei pastorale, artificială și falsă, precum și poeme burlești, cum este poemul eroi-comic al lui Teofilo Folengo.

Procesul de decădere a culturii Renașterii are loc în condițiile decăderii generale a activității manufacturilor și capitalului comercial (descoperirea noilor căi maritime spre America și India, scăzînd importanța comercială a orașelor italiene), în detrimentul cărora feudalismul agrar recîștigă terenul. Reacțiunea feudală este dublată de reacțiunea catolică (motivată și de recenta reformă a lui Luther), în cadrul căreia se convocă Conciliul din Trento, ia naștere ordinul călugăresc al iezuiților, se întărește tribunalul Inchiziției și se publică primul Index al cărților interzise. Toate aceste împrejurări determină o criză în sînul mișcării umaniste.

Biserica catolică reîncepe în acest timp persecuția împotriva ultimilor reprezentanți ai individualismului umanist, împotriva subiectivismului, a criticismul, precum și împotriva spiritului științific de cercetare.

Poetul reprezentativ al acestei epoci este **Torquato Tasso** (1544—1595).

Temperament nervos și foarte impresionabil, la Tasso se observă o chinuitoare luptă între dispozițiile sale naturale epicuriene și religiozitatea sa,

Scanned with OKEN Scanner

poetul fiind mereu preocupat să nu cadă în erezie și să devină jertfa Inchiziției. În același timp, poetul a trebuit să îndure umilirea vieții de curte, viață contrară idealului său de libertate și independență. Toate aceste cauze au zdruncinat nervii lui Tasso, trezindu-i mania persecuției și ducîndu-l la nebunie, stare nervoasă care, cu intermitențe de luciditate, a durat douăzeci de ani.

Poet al curții din Ferrara, Tasso a scris poezii caracterizate prin senzualitate, sinceritatea tonului și eleganța expresiei, drama pastorală *Aminta*, *Dialoguri* filozofico-morale, poemul cavaleresc (care l-a făcut celebru la vîrsta de 19 ani) *Rinaldo*, și în primul rînd epopeea *Ierusalimul eliberat*. Subiectul operei (care căpăta puternice rezonanțe de actualitate, acum cînd, după bătălia de la Mohacs, expansiunea turcească ajunsese în centrul Europei, iar pirații mahomedani jefuiau coastele Italiei) se desfășoară pe fondul istoric al primei cruciade conduse de Bouillon.

Cruciații ajung sub zidurile Ierusalimului. Dintre ei se disting prin vitejie mai ales cavalerii Rolando și Tancredo, iar dintre sarazini, Argante și viteaza luptătoare Clorinda, de care se va îndrăgosti Tancredo. În urma unui conflict, Rinaldo părăsește tabăra. Frumoasa sarazină Armida, trimisă anume în tabăra cruciaților, izbutește să cucerească cu farmecele ei mai mulți cavaleri, pe care apoi îi ține închiși în castelul său fermecat — printre aceștia ajungînd și Tancredo — și pe care îi va elibera Rinaldo. Goffredo de Bouillon asediază cetatea, dar Argante și Clorinda dau foc mașinilor de război ale cruciaților. Tancredo luptă în duel cu iubita sa Clorinda, pe care o va recunoaște numai după ce a rănit-o mortal. Rinaldo — ajuns și el sub puterea farmecelor Clorindei — reușește să scape, venind în ajutorul cruciaților. Începe asaltul cetății, Goffredo îl omoară pe Argante, este și el rănit și îngrijit de duioasa sarazină Herminia care-l iubește ; în fine musulmanii sînt învinși și Ierusalimul cucerit, eliberat.

Intenția lui Tasso a fost să scrie un poem eroic, o epopee care lipsea pînă acuma literaturii italiene. Ariosto scrisese un poem eroi-comic, cu fantezie, cu ironie și într-o compoziție capricioasă. Tasso însă își alege un subiect grav și o acțiune serioasă, elimină cavalerii rătăcitori și spiritul de aventură, aduce caractere nobile, suprimă elementele brutale, comice sau vulgare, urmărind în schimb unitatea compozițională, seriozitatea desă-

Scanned with OKEN Scanner

vîrșită a tratării, spiritul eroic și religios, verosimilitatea și naturaleţea, construcţia coerentă și logică — și tonul solemn care convenea epopeii :

„Cînt sfinte arme, cînt pe Căpitanul
Liberator al Sfîntului Mormînt ;
Îl cînt pe cel care-a-nfruntat Coranul,
Pe cel ce-a pătimit luptînd îl cînt,
Că-n darn Infernul asmuți noianul
De neamuri de pe-al Asiei pămînt,
Căci neînduplecat, sub cruce, iarăși
I-a strîns pe rătăciții lui tovarăși".

Religiozitatea poemului lui Tasso rămîne însă pur formală, exterioară, convenţională. Elementele religioase, oricît ar fi de numeroase, au doar o funcţiune decorativă — la fel ca elementele mitologice sau cele miraculos-fantastice. Spiritul poetului era alimentat cu o substanţială cultură clasică, iar reminiscenţele din *Iliada* și din *Eneida* sînt frecvente. Pe lîngă aceasta, este vizibilă influenţa lirismului lui Petrarca și este vie aici amintirea unor personaje și episoade din *Orlando furios* al lui Ariosto (Armida o amintește pe Angelica, Clorinda pe Bradamante, etc.).

Materia capodoperei lui Tasso este compozită : istorică dar și legendară, realistă dar și fantastică, creștină dar și păgînă, clasică dar și cavalerească, eroică dar și sentimentală. Iar natura n-a mai fost cîntată — după Dante — de niciun alt poet italian într-un fel atît de fermecător :

„Din pîntecul vîrtos al gliei-mame
Se împînzise noaptea cea obscură,
Purtînd în jurul capului marame
Cu tiv de prețioasă rouă pură.
Și, scuturîndu-și umede năframe,
Pe cîmpuri flori și ierburi mari crescură.
Bătînd din aripe, zefiri ușori
În somn îi mîngîiau pe muritori . . ." (XIV, 1)

Ceea ce este însă esenţial este faptul că, deși are forma poemului epic, *Ierusalimul eliberat* nu se remarcă prin calităţi epice. Tasso nu are gustul pentru aventura în sine, scenele de bătălie nu-l impresionează pe cititor, personajele sînt mai puţin firi eroice, voluntare, cît mai mult caractere idealiste, interiorizate, visătoare, lirice, devenind adeseori proecţii ale stărilor subiective ale poetului însuși.

Scanned with OKEN Scanner

În locul fanteziei poetice, a viziunii feerice sau a inclinației ironice a lui Ariosto, Tasso aduce o sentimentalitate extrem de acută. Tasso nu are relativa obiectivitate și impersonalitate caracteristice creatorului epic. Este în schimb extrem de sensibil la suferințele și slăbiciunile inimii omenești, la nostalgii, neliniști, amintiri, melancolii, îndoieli, triste nelămurite, visuri neîmplinite, dorințe nemărturisite. Și, îndosebi, este poetul iubirii pasionale, voluptuoase, creatorul unor eroine ca Armida, Herminia, Clorinda, a căror forță artistică este dată tocmai de slăbiciunea lor, de pasionalitatea și tristețea cu care se dăruiesc iubirii — asemenea Herminiei, care :

Adesea cînd, sub arșițele verii,
Dormeau la umbră blîndele mioare
Umplea c-un nume dafinii și cerii
Scriind pe ei iubirea-i arzătoare
Și, — negrăită — volbura durerii.
Și, recitind apoi cu-nfiorare
Ce mîna ei săpase cu migală
Dădea în ochii-i lacrima năvală . . .(VII, 19).

Nici mediul sau epoca — sceptică, critică, superficială — nici temperamentul poetului nu ofereau premizele necesare unei viguroase creații epice, unei adevărate „epopei". În schimb capodopera lui Tasso a adus o inspirație elegiacă și idilică, o deosebită gingășie în exprimarea celor mai intime stări sentimentale, o aspirație tulbure și neliniștită a unui suflet zbătîndu-se în contra vieții, un fascinant simț al peisajului nocturn, o mare putere sugestivă a cuvîntului și a atmosferei : acestea sînt notele moderne pe care le aduce lirismul *Ierusalimul liberat*. „Sub aparențele prețioase ale poemului eroic, el este o lume interioară, lirică sau subiectivă, elegiac-idilică în părțile ei esențiale, ecou al dorurilor, al extazurilor și al plînsului plin de jale ale unui suflet nobil, contemplativ și muzical" (De Sanctis).

Literatura Renașterii italiene în România

Începuturile literaturii române culte sînt strîns legate de umanismul italian. Ideea latinității noastre și ideea originii latine a limbii române (idei susținute de umaniștii italieni Silvio Piccolomini și Poggio Bracciolini) îi încurajează pe studenții moldoveni de la colegiile iezuite din Polonia — Grigore Ureche, Miron Costin sau Dimitrie Cantemir.

12

Scanned with OKEN Scanner

Mai tîrziu, scriitorii români cunoscători ai literaturi italiene, cît și cei ce studiază în Italia vor contribui la introducerea scriitorilor Renașterii italiene în cultura noastră. Astfel, Ienăchiță Văcărescu vorbește în prefața *Gramaticii* sale (Viena, 1783) despre „Tasu, Ariost, Petrarcha", în timp ce cîțiva boieri instruiți citesc mai ales *Aminta*.

Primul mare admirator al lui Petrarca este Gh. Asachi, care traduce și imită din poeziile celebre ale *Canzonierului*, în culegerea sa de *Poezii* (Iași, 1836). Cunoscător și inspirat de Petrarca se dovedește și Al. Depărățeanu (1861). În „Convorbiri literare" din 1873 apar trei sonete traduse de Gh. Panu, iar în „Familia" (1888—1891) nu mai puțin de treizeci de sonete și cîteva prelucrări. Primul care traduce *Italia mea* este N. Iorga (1928). O culegere însă mai compactă și reprezentativă de traduceri din Petrarca apare abia în 1959 (de L. Sebastian).

Ariosto intră în cultura românească încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, prin I. Budai-Deleanu, care recunoaște el însuși că imită în *Țiganiada* un episod din *Orlando furios*. O preferință pentru această capodoperă manifestă și Cezar Bolliac, care traduce (din limba franceză și în proză) 30 de octave din cîntul I — „singura încercare cunoscută pînă acum de traducere din poema lui Ariosto la noi" (Dan Simonescu, 1940).

De mai multă atenție se bucură la noi Torquato Tasso. Menționat de Ienăchiță Văcărescu, cunoscut de Gh. Asachi, Budai-Deleanu e primul care-i cunoaște temeinic opera și care, scriind *Țiganiada*, se adresează nu o dată *Ierusalimului dezrobit*. La popularizarea figurii poetului contribuie traducerea în 1834 a poemei lui Byron, *Lamentațiile lui Tassu*, de către Eliade (care își propunea să înceapă colecția de autori clasici cu Homer, Virgiliu și Tasso). I. Codru Drăgușanu menționează „epopeile divinilor Tasso și Ariosto", iar în „Curierul de ambe sexe" Eliade publică (1844—1847) un vast studiu biografic despre Tasso, adaptat din limba franceză. Alte studii și articole îi dedică apoi Aron Densușianu, Gh. Asachi, C. A. Rosetti, Gh. Panu etc. D. Bolintineanu citează în original o octavă din Tasso, Eliade Rădulescu îi consideră capodopera ca „epopeea cea mai serioasă a literaturii moderne" („Curs de poezie generală", 1868), Gr. Alexandrescu compilează o biografie a lui Tasso, Al. Odobescu și D. Zamfirescu îl aveau în original în biblioteca lor, iar Eminescu îl citise într-o traducere (la fel ca pe Ariosto) — afirmă G. Călinescu, care găsește coincidențe tematice în *Glossa* și *Scrisoarea a treia*.

Traducerile românești din Tasso încep cu fragmentul din *Ierusalimul liberat*, cîntul VII, publicat de Gh. Asachi („Gazeta de Moldavia", 1853), după ce însă Eliade traduse (în 1845) cîntul VII din *Solima deliberată* (!).

Scanned with OKEN Scanner

Interesantă de menționat este intenția formulată în 1837 de Eliade Rădulescu, C. Negruzzi și C. Aristia de a traduce împreună *Ierusalimul dezrobit*. Traducerea integrală a operei apare în 1852 (2 volume, în proză, de N. Pîcleanu), după care Aron Densușianu mai traduce un cînt („Convorbiri literare", 1869), Gr. Alexandrescu traduce cîteva cînturi în proză („Cimpoiul", 1882), Gr. N. Lazu mai puțin (1894), N. Ținc 55 de octave („Revista literară și politică", 1902), pentru ca în 1956 să apară într-o ediție de nivel superior, îngrijită de N. Façon, traducerea *Amintei* (remarcabil realizată de R. Vulpescu) și a unei selecțiuni din *Epistolariul lui Tasso*. Vorbind însă de genul pastoralei italiene renascentiste, trebuie să amintim (cf. M. Nanu) că prima pastorală românească este *Valachia*, publicată de Gh. Șincai (în „Onomasticon", Budapesta, 1805), urmată de *Ecloga* lui Timotei Cipariu (1833).

Principele lui Machiavelli a avut, de asemenea, un drum demn de relevat în cultura noastră (cf. Nina Façon).

Comentînd (în adnotările făcute pe exemplarul său) în spirit luminist *Principele*, domnitorul fanariot N. Mavrocordat ține să sublinieze rolul poporului în stat : „Poporul este mai prudent, mai statornic și judecă mai bine decît un principe". În *Ciocoii vechi și noi*, N. Filimon aplică „machiavelismul" la caracterul parvenitului său Dinu Păturică, accepție simplă și comună a termenului pe care o regăsim și în legătură cu un personaj al lui C. Negruzzi (din *Amintirea funebră*). I. Eliade Rădulescu include și *Principele* printre operele ce urmează a fi traduse în românește. Simion Bărnuțiu, bun cunoscător al lui Machiavelli, îi condamnă doctrina, dar apreciază denunțarea corupției din Italia Renașterii și pe apărătorul ideii de independență și unificare a Italiei. O apreciere în spirit luminist a gîndirii lui Machiavelli o dă și Ion Ghica.

Primul traducător al lui Machiavelli în românește este Eminescu. Între anii 1877 și 1883, ca redactor la „Timpul", Eminescu traduce din *Principele* capitolele 18 și 19. Din aceeași operă traduce și I. L. Caragiale un fragment. Urmează *Arta de a guverna și armatele naționale*, tradusă (cu un comentariu de G. Ferrari) de Gr. Handoca, în vechea „Bibliotecă pentru toți" (București, f.a.), același care traduce integral și *Principele* (Ploiești, 1910). După aceste etape apare ediția de înalt nivel științific a *Principelui*, datorită Ninei Façon (1960).

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura franceză în epoca Renașterii* ★

1
ÎMPREJURĂRI ISTORICE ȘI PARTICULARITĂȚI CULTURALE
2
PROZA — FR. RABELAIS
3
„GARGANTUA ȘI PANTAGRUEL", STRUCTURA ȘI IDEILE OPEREI
4
CARACTERUL SĂU BURGHEZ ȘI POPULAR
5
REALISM ȘI SATIRĂ
6
POSTERITATEA OPEREI. ALȚI PROZATORI
7
TEATRUL
8
POEZIA : CERCUL „PLEIADEI" ȘI POEZIA LIONEZĂ
9
SENSURILE REFORMEI
10
POEZIA HUGHENOȚILOR : AGRIPPA D'AUBIGNÉ
11
CRIZA UMANISMULUI : MONTAIGNE

Împrejurări istorice și particularități culturale

1

Spre deosebire de Italia sau de Anglia, burghezia franceză nu se avîntă în îndrăznețe întreprinderi industriale, comerciale sau financiare, organizîndu-se în schimb sub forma aparatului birocratic. Progresul relativ încet al burgheziei face ca aici clasa dominantă să rămînă nobilimea, sprijinită de regalitate și menținîndu-se fie prin avantajele expedițiilor militare de jaf în Italia, fie prin beneficiile pe care absolutismul le creează curtenilor săi. Umanismul francez capătă o mare dezvoltare în primul rînd prin avîntul studiilor filologice (Budé, Dolet, H. și R. Estienne, Amyot etc.). Studiile umanistice vor fi îmbrățișate cu precădere de tineri nobili cu vederi libere și înaintate (pozițiile umanismului popular vor fi reprezentate doar prin Rabelais), ceea ce va imprima umanismului francez un caracter de izolare față de problemele sociale grave și față de interesele sau concepțiile burgheze și populare.

Scanned with OKEN Scanner

Expediţiile militare franceze în Italia, începute încă de pe la sfîrşitul secolului anterior, raporturile culturale intense dintre cele două ţări, stabilite atît pe aceste căi cît şi pe cele comerciale sau ale călătoriilor de studii, lărgesc mult orizontul cultural şi sporesc influenţa Italiei. În primii douăzeci de ani ai domniei sale, Francisc I, sfătuit mai ales de sora sa Margareta de Navarra, una din cele mai culte femei ale Renaşterii, sprijină mişcarea umanistă. Un oraş ca Lyonul devine centrul tipografic european, se traduc operele anticilor latini şi greci, iar prin fondarea Colegiului Franţei, institut de învăţămînt superior în care se predau disciplinele umaniste pe baze laice, critice, filologice, citadela scolasticii, a obscurantismului şi intoleranţei, care era facultatea de teologie numită Sorbona, capătă o grea lovitură.

Primele trei decenii ale secolului au însemnat o epocă în care regele se manifestă ca un protector al culturii şi binevoitor chiar şi faţă de protestanţi. Apoi, din 1534, cînd mişcarea protestantă ia forme mai hotărîte, fapt care se va reflecta în literatura vremii, regele va schimba radical atitudinea (determinat şi de considerente de politică externă) şi întreaga viaţă culturală a Franţei va suferi o influenţă negativă, agravată în a doua jumătate a veacului de războaiele civile, zise „religioase".

Proza: Fr. Rabelais

Singurul umanist francez de seamă exprimînd poziţii de gîndire populare este în acelaşi timp şi cel mai reprezentativ scriitor al Renaşterii franceze — **François Rabelais** (1495—1553).

Fiu al unui intelectual burghez, Rabelais este destinat de familia sa vieţii călugăreşti, deşi era omul cel mai lipsit de vocaţie religioasă. Rămîne însă în mănăstire (şi, măcar formal, va rămîne toată viaţa călugăr), pentru că această viaţă îi dă posibilitatea studiului. Şi Rabelais studiază temeinic latina şi (ceea ce era încă o raritate) greaca, autorii săi preferaţi fiind Plutarh, Lucian, Pliniu, iar dintre moderni — Erasm. Colindînd pe la toate universităţile mari ale Franţei, studiază dreptul şi se dedică în mod special studiului şi practicii medicinei, fiind un timp medicul principalului spital din Lyon.

Medic personal şi secretar al unui umanist cardinal şi renumit diplomat, apoi la guvernatorul francez în Piemont, Rabelais face cîteva călătorii mai îndelungate în Italia. Prieten apropiat cu cei mai îndrăzneţi gînditori şi

scriitori ai Franței timpului, apărat în fața furiei teologilor de către înalții săi protectori, condamnat în patru rînduri de Sorbona pentru cărțile sale și punîndu-și de multe ori viața în pericol, Rabelais se refugiază la Metz. Moare cu puțin timp înainte de izbucnirea războaielor „religioase", după o viață extrem de zbuciumată, dar o viață exemplară de curaj și clarviziune.

Personalitatea lui Rabelais — profund falsificată de legenda pe care i-au creat-o oamenii bisericii, atît catolice cît și protestante — este caracterizată în primul rînd printr-o erudiție de o multilateralitate negalată de nimeni în Franța timpului. Dar întinsele și aprofundatele sale preocupări umaniste nu l-au îndepărtat nici un moment de viață ; dimpotrivă, opera sa reconstituie sub foarte multe raporturi o adevărată imagine a Franței vremii, iar în calitate de secretar al unor diplomați dintre cei mai activi, Rabelais era la curent și cu problemele de politică externă.

Adversar înverșunat al mentalității și practicilor feudale, în primul rînd adversar al obscurantismului, intoleranței și abuzurilor întregii lumi ecleziastice, Rabelais a lovit cu biciul ironiei sale sarcastice în atotputernicii vremii fără cruțare, dar și cu extremă abilitate. Protestanții francezi, folosindu-se de atacurile sale anticlericale și antipapale și-au pus mari speranțe în el ; dar Rabelais, intuind adevărul că orice religie este dogmatică și intolerantă, a întors spatele și protestantismului, rămînînd un cugetător independent. Dar marele merit al său rezidă în puternicul sentiment de atașament față de lumea țăranilor, de concepțiile, tradițiile și limba lor. De aceea, în timp ce majoritatea umaniștilor duceau admirația pentru limbile clasice pînă la disprețul față de limba lor națională, Rabelais își scrie opera în limba franceză, de care s-a apropiat cu atîta dragoste și interes, încît opera sa rămîne cel mai impresionant monument al acestei limbi.

„Gargantua și Pantagruel" — structura și ideile operei 3

În 1532 apare la Lyon o carte populară, parodie a romanelor cavalerești medievale ; despre uriașul Gargantua. Succesul imens al acestei cărți îl determină pe Rabelais să scrie *Grozavele și înspăimîntătoarele fapte și isprăvi ale preavestitului Pantagruel, regele dipsozilor* (1533), prima din cele cinci cărți, scrise la intervale de timp destul de lungi și avînd o structură diferită, care compun marele roman *Gargantua și Pantagruel*. Opera lui Rabelais, alimentată și de bogatul fond al tradițiilor populare, depă-

Scanned with OKEN Scanner

șește mult parodia eroismului fantastic și aventuros al romanului cavaleresc, satirizînd întreaga structură a societății feudale în descompunere la această dată și exprimînd în modul cel mai amplu, clar, pitoresc și combativ concepțiile și aspirațiile umanismului francez.

Opera lui Rabelais — inspirată în principal din creația populară — se compune din cinci cărți, care se leagă într-un tot unitar prin permanența unor personaje, a stilului și mai ales a concepției, dar care se disting atît prin temele mari tratate, cît și prin tonul variat al satirei, după împrejurările în care au fost scrise.

Cartea întîi povestește nașterea, copilăria și isprăvile uriașului Gargantua, războiul dus contra regelui Picrochole și fondarea mănăstirii Thélème. Cartea a doua (de fapt scrisă înaintea celei dintîi), urmînd întrucîtva schema cărții anterioare, adaugă călătoriile lui Pantagruel prin diferite orașe ale Franței, scrisoarea primită de la părintele său Gargantua și figura poznașului Panurge. A treia carte, ocazionată de discuțiile timpului asupra iubirii, femeii și căsătoriei, înlocuiește aventurile printr-un abundent material de erudiție, adus în discuție de problema căsătoriei lui Panurge. Cartea a patra, oglindind interesul general pentru marile expediții maritime, ia ca pretext navigația flotei lui Pantagruel pentru a satiriza sub forma alegoriei persecuțiile religioase și abuzurile justiției. A cincea carte, apărută tîrziu după moartea lui Rabelais și compusă de un anonim pe baza materialului lăsat de marele scriitor, continuă și lărgește satira la adresa bisericii, justiției, scolasticii și a curții regale, pe un ton de cel mai vehement pamflet.

Privită în ansamblu, opera lui Rabelais apare ca un amestec de caricaturală parodie a poemelor eroice și ca un realist roman satiric, în care predomină denunțarea cea mai aspră a lumii catolicismului, scolasticismului și monahismului ; totul însă numai de pe pozițiile de gîndire ale umanismului, niciodată din punctul de vedere al interesului sau discuției teologale.

În primele două cărți, Rabelais atacă foarte violent — servindu-se de puternica armă a caricaturii și a grotescului — scolastica, temelia ideologică a vechii lumi, care, considerînd filozofia ca o simplă „slujitoare a teologiei“ și ca atare căutînd să dea o fundamentare „filozofică“ dogmelor credinței și celor mai naive superstiții religioase, devenise o agresivă sinteză a obscurantismului, fanatismului și ignoranței.

Idealul pedagogiei umaniste își găsește, de asemenea, o strălucită formulare în capitolele de început ale acestor două cărți. La baza pedagogiei

Scanned with OKEN Scanner

rabelaisiene stau trei principii : întîi — elevul va trebui să înmagazineze cunoștințe imense nu numai în domeniul limbilor vechi, ci în toate științele și disciplinele va trebui să cunoască tot, să fie un adevărat „abis de știință" ; apoi, omul trebuie să capete nu numai o educație intelectuală vastă, ci și o educație fizică foarte variată, ca mintea și corpul să se dezvolte simultan, paralel și armonios ; în fine, succesul educației este condiționat de alternarea studiului numeroaselor discipline cu momente de recreație. Ideile politice și le exprimă Rabelais în bună parte în legătură cu episodul războiului dus de tatăl lui Gargantua împotriva lui Picrochole, regele feudal tipic, care-și întemeiază autoritatea pe forța brutală, ducînd războaie de cotropire, neținînd cont de nici un principiu de drept. Este vorba în acest episod nu numai de război, ci și de figurile a doi regi — primul fiind imaginea monarhului drept, bun, pașnic, urmărind bunăstarea și liniștea țării sale, imaginea monarhului visat de popor, iar celălalt, Picrochole, vizînd figura, politica expansionistă, brutalitatea împăratului Carol Quintul, dușmanul cel mai redutabil al Franței.

De la idealurile politice Rabelais trece la idealurile sale sociale, zugrăvind viața din mănăstirea Thélème, mănăstire, unde nu există biserică, unde nu există nici un statut, unde totul este repartizat conform necesităților și comodității, unde conviețuiesc tineri de ambele sexe într-o desăvîrșită moralitate, unde domnește libertatea — adică tot ce nu există la mănăstiri. Tot regulamentul acestei comunități este cuprins într-un singur articol : „Fă ce-ți place". Este aici o libertate deplină, singura care conduce la o viață morală, căci în concepția lui Rabelais omul este de la natură înclinat spre bine, numai constrîngerile și silnicia îl îndreaptă spre răutate și felurite vicii. Trebuie subliniat că idealul de libertate al lui Rabelais nu înseamnă de loc anarhism, ci traduce doar lupta împotriva acelui sistem de forțe disprețuind și siluind natura umană în care trăia societatea feudală. De asemenea, trebuie subliniat că episodul mănăstirii Thélème nu este conceput de Rabelais în mod organic ca o „utopie" și este departe deci de consistența *Utopiei* concepută de Th. Morus ; în realitate, este aici o fantezie a unui umanist (care între timp a cunoscut viața fastuoasă a curților italiene), care visa o ideală îmbinare a unui frumos cadru de viață materială cu o frumusețe intelectuală și morală corespunzătoare.

A treia carte a operei lui Rabelais a apărut mult mai tîrziu, după unsprezece ani. Aceasta, din cauza schimbării politicii interne a Franței, politică ce are acum drept urmare persecuția protestanților și a umaniștilor cu vederi libere, urmăriți și arși pe rugurile Inchiziției. Rabelais trebuia să fie mai

Scanned with OKEN Scanner

precaut. El atenuează atacurile la adresa Sorbonei și, începînd cu cartea a treia, renunță complet la ironizarea bisericii, menținînd doar ironiile caustice la adresa călugărilor, fapt de altfel curent la acea epocă. În semn de dezavuare a politicii de acum a fostului „părinte al umaniștilor", Francisc I, personajul de prim plan nu mai este regele Pantagruel (acel gigant veșnic însetat, figură reluată de Rabelais din teatrul medieval), ci prietenul său Panurge, student medieval, bețiv, afemeiat, aventurier, leneș, mare farsor și foarte abil, dar de o abilitate lipsită de orice scrupule. Materia acestei cărți este centrată în jurul lui Panurge. Problema căsătoriei lui Panurge îi dă ocazie autorului să-și etaleze imensele sale cunoștințe din toate domeniile științei în legătură cu acest subiect. Sfaturile ce le primește Panurge în acest sens sînt atît de confuze, contradictorii și absurde, încît sfătuitorii se constituie într-un adevărat tablou viu al mentalității și culturii feudale.

Începînd cu această carte, elementele fantastice ale epopeii eroi-comice dispar, iar personajele capătă proporțiile oamenilor normali. De altfel, nici în primele două cărți fantasticul, neverosimilul și proporțiile gigantice ale eroilor nu l-au împiedicat nici un moment pe Rabelais să realizeze un astfel de material epic încît toți eroii săi să pară absolut vii, reali, mișcîndu-se într-un cadru asemănător vieții reale. În schimb, dimensiunile și apetiturile gigantice ale eroilor aveau tocmai rolul de a sublinia sensul material, valoarea acțiunii umane și bucuria plăcerilor pămîntești.

A patra carte a romanului *Gargantua și Pantagruel* apare într-un moment cînd relațiile regelui Franței cu papa se înrăutățesc pînă la punctul de a se declara schisma. De aceea alegoriile satirice ale cărții lovesc acum tot mai puternic și tot mai consecvent biserica și pretențiile papalității la dominația politică universală. Și sînt egal atacați atît fanaticii papei, cît și ai lui Calvin — principalul atac împotriva papalității fiind dat în celebra descriere a „insulei papimanilor".

Din cartea a cincea au fost redactate personal de Rabelais primele 14 capitole, apărute sub titlul de *„Insula sunătoare"*; restul cărții, apărută la unsprezece ani după moartea scriitorului, a fost redactată pe baza manuscriselor lui și conține cele mai violente atacuri împotriva bisericii, foarte adeseori în dauna comicului, căci ceea ce e urmărit aici e eficacitatea pamfletului. Epoca în care apare a cincea carte este epoca sîngeroasă a începutului așa-ziselor „războaie religioase", cînd ideile extrem de violent anticatolice ale lui Rabelais servesc minunat pe hughenoți în lupta lor.

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul său burghez și popular

Opera lui Rabelais aduce tot torentul de pasiuni burgheze, dar în primul rînd valoarea romanului este dată prin faptul că autorul său simte foarte net și permanent legătura sa cu concepția și aspirațiile maselor largi ale poporului.

Înainte de toate, subiectul romanului este luat din literatura populară, avînd puternice rădăcini în folclor — cu toate că sînt vizibile și urmele lecturii povestitorilor italieni. Limba romanului, în proporție masivă, dominantă chiar, este limba poporului, pe care Rabelais ține s-o îmbogățească cu elemente noi, savante și literare. Modul de expunere, în special în primele două cărți, este de așa natură încît să fie în mare măsură și pe înțelesul poporului, deși se adresează și intelectualității. În fine, materialul folcloric (proverbe, zicători, povești etc.) este împrăștiat de-a lungul întregului roman. Romanul se adresează și unui public cultivat, chiar erudit; cu toate acestea, tonul întregului roman este complet străin de pedanterie și cu atît mai mult de un estetism aristocratic. Dimpotrivă, găsim adesea o grosolănie intenționată, de un viu colorit realist, violentînd parcă ostentativ convenționalul „bun gust", așa precum o face și Boccaccio sau Shakespeare. În general, scenele romanului denotă o constantă afinitate electivă a autorului cu mediul popular. El zugrăvește cu predilecție straturile plebeiene, aici geniul său realist devenind deosebit de substanțial.

Senzația de viață pe care o dă romanul este inspirată de starea de spirit a maselor populare. Concepția scriitorului rămîne fundamental realistă, dar uneori viziunea sa ia forma exagerată a materialismului anarhic, fapt evident în special în pasajele despre Gaster (stomacul; cartea a IV-a, cap. 57—62), personaj ce devine creatorul întregii civilizații.

Pasionata aspirație spre acumularea unei culturi enciclopedice și încrederea nelimitată a scriitorului în forțele și bunătatea naturii sînt temeliile pe care este clădit idealul umanist al liberei dezvoltări, fizice și morale, a ființei omenești. Totuși, Rabelais îi depășește pe cei mai mulți umaniști prin faptul că el nu se prosternează naiv în fața culturii antice pe care în schimb o preia și o valorifică în sensul realităților și necesităților concrete ale contemporaneității. De asemenea, Rabelais are vederi umaniste mai largi, întrucît el este nu numai un filolog, ci și un naturalist pasionat.

Umanismul lui Rabelais, privit prin ceea ce are mai specific, nu este abstract și livresc, ci concret, legat de timp și popor, exprimîndu-i în mod firesc optimismul, generozitatea, viziunea critică și concepția materialistă.

Scanned with OKEN Scanner

Realism și satiră

Arma lui Rabelais de demascare a viciilor sociale este satira, iar mijlocul cel mai eficace — umorul, rîsul. Dar rîsul rabelaisian este un rîs special, un rîs plin, zgomotos, cu o mare forță de contagiune, un rîs sănătos, tonic, optimist. Și aici trebuie să subliniem că realismul lui Rabelais este diferit de acela al altor scriitori ai Renașterii, tocmai prin faptul că este atît de puternic colorat cu tonuri de satiră.

Critica sa nu este însă niciodată calmă și pasivă, ci combativă. Descrierile sînt pline de culoare, iar situațiile sînt dezvăluite în cele din urmă pînă în esența lor socială. În concepția lui Rabelais arta trebuie să redea viața și în acest sens nimic nu există în viață care să fie nedemn de-a intra în artă. Tot ce este viață trebuie să intre în artă, de unde uneori vulgaritatea, care este prezentă nu pentru că autorul s-ar complace vicios într-însa, ci pentru că în asemenea cazuri vulgaritatea este un aspect plastic al vieții însăși, este un fragment viu al însăși realității. Rabelais este uneori indecent, dar niciodată imoral. Noțiunea de „decență a expresiei" de altfel nu era încă de loc obligatorie în literatura franceză a vremii. Ceea ce numim azi „vulgar" în scrisul lui Rabelais este în realitate expresia unei spontane izbucniri de entuziasm în fața spectacolului optimist al materialității vieții, o dezlănțuire a bucuriei de viață a omului Renașterii după îndelungata perioadă medievală de misticism, umilință, ascetism, disprețuire a omului și a valorilor vieții materiale.

Nenumărate sînt meritele lui Rabelais pentru evoluția literaturii franceze și a celei universale. Ca un deosebit merit de ordin lingvistic este faptul că el a creat și a încetățenit sute de termeni din toate domeniile, rămași definitiv în franceză — ca : *mitologie, catastrofă, canibal, mizantrop, temă, sarcasm, olimpiadă, microcosm, hidrografie, obelisc, piramidă, enciclopedie, paroxism, arhetip, paragraf, simpatie, parazit, titanic, ditiramb, disgrațiat, perpendicular, atom, corolar, echilateral,* și alte patru-cinci sute de asemenea cuvinte.

Totodată, Rabelais are meritul de a fi dat cel mai cuprinzător tablou al vieții materiale și spirituale a Franței Renașterii. Acest tablou însă este tratat critic, și printre cele mai de seamă merite ale lui Rabelais este și acela de a fi lovit (exprimînd sentimentele de revoltă ale poporului) și în diferitele categorii de magistrați venali aparținînd burgheziei.

Scanned with OKEN Scanner

De asemenea, nu pot fi îndeajuns subliniate aici calitățile artistice ale stilului său extrem de variat, de pitoresc, de plastic, de dinamic, cu inflexiuni calde cînd evocă lumea ținutului său natal sau cu accente de o asprime nebănuită cînd biciuiește egoismul, răutatea, nedreptatea ; un stil uneori înalt, de erudit umanist, de cele mai multe ori însă păstrînd sucu-lența graiului vorbit zilnic. Infinite sînt apoi resursele umorului său, începînd cu umorul — fie blajin, fie sarcastic (cu care creionează o situație sau caricaturizează un personaj) ai snoavelor și farselor populare, și terminînd cu resursele calamburului sau ale cascadei de enumerații de un savuros efect comic.

Romanul lui Rabelais este monumentul literar al Renașterii franceze. *Gargantua și Pantagruel* poate fi considerat o adevărată epopee a poporului francez, nu numai pentru că însumează un imens tezaur de experiență, tradiții, concepții și limbă populară, ci și creat fiind într-un moment în care acest popor tocmai își terminase unificarea politică.

Posteritatea operei. Alți prozatori

Rabelais n-a creat o școală, iar imitatori direcți a avut puțini. Dar influența lui a fost imensă. Molière și La Fontaine îi datorează cîteva motive, Lesage a fost influențat de el, ca și Voltaire (în *Candide*), Balzac (în *Istorii șugubețe*) sau Romain Rolland (în *Colas Breugnon*). Dintre marii scriitori străini mai mult sau mai puțin debitori scrisului lui Rabelais trebuie citat în primul rînd Shakespeare, în opera căruia s-au descifrat urme ale lecturii lui *Gargantua și Pantagruel*. Certă și vizibilă însă este influența asupra lui Swift. Cît despre Goethe, admirația sa a mers pînă la intenția de a da o imitație a unei cărți rabelaisiene.

Dintre ceilalți prozatori francezi ai veacului merită a fi menționată doar **Margareta de Navarra,** autoarea *Heptameronului,* culegere de 72 de povestiri, scrisă sub influența *Decameronului* și povestind întîmplări de obicei din viața aristocratică sau de la curte. Opera se caracterizează printr-o vervă mai temperată, o observație realistă mai palidă și o permanentă tendință moralizatoare — prin ceea ce, totuși, cartea nu este mai puțin un interesant document de epocă.

De asemenea, scene de viață burgheză și țărănească trasează culegerile de povestiri ale lui **Noël du Fail** și **Bonaventure des Periers** ; lumea aris-

tocraţiei şi a curţii prinde viaţă în memoriile lui **Brantôme,** în timp ce în ultimii ani ai secolului, „*Satira Menipee*“, pamflet politic scris de autori hughenoţi în stil de farsă burlescă, s-a bucurat de un succes imens.

Teatrul

Cu toate că Renaşterea franceză n-a dat literaturii universale nici o operă dramatică de valoare, totuşi Franţa nu poate fi neglijată. Pentru că secolul al XVI-lea, cînd în Spania şi Anglia au început să se afirme geniul lui Lope de Vega şi al lui Shakespeare, în Franţa a fost secolul care a pregătit apariţia lui Corneille, Racine şi Molière. Chiar dacă teatrul francez din epoca Renaşterii nu realizează momente deosebit de importante, totuşi aduce aspecte proprii, interesante pentru organizarea vieţii teatrale, moduri noi de a propulsa evoluţia acestei arte.

Se ştie că marele drum al teatrului Renaşterii a fost drumul îmbinării unor tradiţii populare medievale cu noul umanism alimentat de cunoaşterea teatrului antic. În Franţa însă aceasta s-a petrecut mai greu şi mai tîrziu decît în celelalte ţări europene, pentru că însăşi tradiţiile teatrului medieval erau aici mai puternice ca oriunde. Corporaţiile de actori diletanţi continuă să joace cu mare succes de public farse, moralităţi, „mistere“ şi „miracole“, pînă cînd, pe la mijlocul veacului, Curtea supremă de justiţie le interzice definitiv.

Cam în acelaşi timp, literaţii umanişti caută să ridice prestigiul teatrului, fie traducînd opere ale dramaturgilor greci şi latini, fie compunînd opere originale. De o mare autoritate se bucură acum tragediile lui Seneca, cu retorismul şi acţiunea lor redusă, cu dramatismul lor foarte patetic — amănunt interesant de reţinut pentru înţelegerea unor aspecte ale tragediei franceze din secolul următor. Acest teatru umanist era jucat cu mare succes de amatori, şcolari sau studenţi în colegii sau în locuinţele unor particulari, pe o estradă amenajată doar cu nişte perdele. Tot în legătură cu viitorul teatrului francez „clasic“, trebuie menţionat acum **Jodelle,** care îşi scrie piesele în versuri, reduce numărul personajelor, aduce personajul „confidentului“, îşi împarte tragediile în 5 acte şi introduce „regula celor trei unităţi“ aristotelice, potrivit căreia piesa trebuie să aducă o singură acţiune care să se desfăşoare într-un singur loc şi pe durata unei singure zile.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia : Cercul „Pleiadei"

Cînd, după 1520 (anul declarării formale a reformei de către Luther), începe în întreaga Europă reacțiunea „Contrareformei", forțele feudale speriate fiind de frămîntările revoluționare ale poporului, nobilimea Franței va putea mai ușor monopoliza aproape întreaga activitate culturală.

Primul (în ordine cronologică) poet remarcabil al Renașterii franceze este **Clement Marot** (1495—1544), scriitor cu o modestă cultură umanistă, dar cu îndrăznețe atitudini anticatolice, fapt pentru care a avut mult de suferit. Traducător din poezia anticilor, Marot introduce în Franța forma sonetului perfecționată în Italia, dar ca poet el rămîne în primul rînd prin poemele sale, scurte ca dimensiune (rondeluri, epigrame, balade), caracterizate prin sinceritate, grație și simplitate.

Ca mișcare ce păstrează un anumit caracter aristocratic se afirmă și cercul celor șapte scriitori ai *„Pleiadei"* (dintre care mai importanți sînt Ronsard, Du Bellay și dramaturgul Jodelle). Pe la mijlocul veacului (1549), cercul publică sub semnătura lui Du Bellay manifestul intitulat *Apărarea și ilustrarea limbii franceze*. Scriitorii *Pleiadei* îndeamnă la întrebuințarea limbii franceze, iar nu a celei latine, pentru redactarea operelor importante : ideea aceasta este vizibil legată de momentul istoric al formării națiunilor burgheze. Limba franceză are posibilități de expresie egale limbilor latină și elină, cu condiția să fie îmbogățită (prin imitarea lexicului și a stilului anticilor, prin întrebuințarea vechilor cuvinte franceze uitate, a termenilor diferitelor meșteșuguri și profesiuni, perifraze etc.).

Partea a doua a manifestului cuprinde o teorie asupra poeziei. Astfel, se arată că poetul nu trebuie să vizeze doar ingeniozitatea spiritului sau virtuozitatea tehnică. Inspirația poetului nu trebuie să se limiteze la anumite teme, dar i se recomandă atenție la contemporaneitate, o sinceritate desăvîrșită, o emoție intensă și o elaborare cît mai îngrijită. Poetul este „acela care mă face să mă indignez, să mă bucur, să mă liniștesc, să mă supăr, să iubesc, să urăsc . . . să-mi strunească impresiile după bunul său plac", deși nu oricărui om îi este accesibilă poezia. Poeții vechi francezi și speciile literare cultivate de ei pot fi neglijate (cu excepția lui Villon), în schimb să fie cultivate cele ilustrate de antici (epigrama, epistola, sonetul, egloga, elegia, oda, epopeea, tragedia, comedia).

Pleiada a făcut greșeala de a considera poezia ca o artă destinată doar unei elite, de a rupe (exceptînd pe Jean de Meung și Villon) cu tradițiile literare naționale și de a crede că o școală sau un poet pot singuri reface

Scanned with OKEN Scanner

o limbă. Dar și meritele ei sînt incontestabile, pentru că cere întrebuințarea cu cea mai mare încredere a limbii franceze, subliniază necesitatea inspirației, necesitatea cultivării și dezvoltării acestei vocații, consideră poezia ca ceva aproape sacru, restituindu-i toată demnitatea și gravitatea, promovează umanismul, pregătind astfel formarea idealului clasic, dezvoltat în secolul al XVII-lea, și determină înflorirea unei poezii de o bogăție unică de-a lungul întregii istorii a literaturii franceze.

Dintre poeții Pleiadei, remarcabil este **Joachim du Bellay** (1525—1560), care în culegerea sa de sonete (*Antichitățile Romei*) opune — uneori cu multă finețe, alteori cu multă vigoare în expresie — gloria Romei de altădată decadenței Romei papale contemporane, ca în sonetul 80 :

„Pe la Palat întîmpini trufii prostești și sterpe,
Metehne tăinuite, țeremonie, zarvă,
Huruituri de tobe cu zgomote de harfă,
Belșug de straie scumpe și stacojii, superbe.
. . . . . .
Cînd hoinărești oriunde, către lăsatul serii,
Vezi cete desfrînate de-nchinători Venerii . . .“

Cel mai mare poet al Franței Renașterii însă este **Ronsard** (1524—1585). Fiul unui nobil de la curte, Pierre de Ronsard se bucură de o aleasă educație aristocratică, este luat ca paj, călătorește prin multe țări, se pregătește pentru cariera diplomatică, pentru ca la 17 ani, lovit de o semisurditate, să înceapă o viață de intens studiu al operelor anticilor. Scrie solemn ode eroice și patriotice (gen artificios însă), apoi ode horațiene, în care cîntă în special plăcerile vieții rustice și în general reia toate temele poetice ale lui Horațiu. Sub influența lui Petrarca scrie sonete dedicate tinerei nobile Casandra, în care nu cîntă o iubire sinceră, ci una galantă, convențională, plină de elemente de finețe și de erudiție :

„Cine-ar voi să vadă cum un zeu
M-atacă tot mereu și mă învinge
Cum inima mi-o-ngheață și mi-o-ncinge,
Cum se hrănește din suspinul meu

. . . . . .

El va afla că sînt prea fericit
Să mor ca lebăda, îndrăgostit,
Cîntîndu-mi propria înmormîntare“.

Scanned with OKEN Scanner

Mai tîrziu, îndrăgostindu-se de o persoană de condiție mai modestă, scrie *Sonete către Maria*, de astă dată debarasîndu-se de influența petrarchistă, eliminînd aluziile mitologice și subtilitățile de gîndire sau de expresie, scriind o poezie mai realistă, senzuală, potrivită naturii sale (ca în sonetul *Mi-e de Maria drag și tot nu mi-e destul*).

Cînd împlinește 36 de ani, Carol al IX-lea îl numește poet de curte. De fapt, în literatura franceză a secolului nu apăruse încă o operă poetică de dimensiunea și importanța celei a lui Ronsard (o producție poetică cuprinsă în mai multe culegeri) o poezie cu bogăția de expresie, varietatea de ton și un asemenea caracter exclusiv „păgîn", în care se oglindea această societate aristocratică a Renașterii, cu toate variatele ei idei, gusturi și plăceri.

Situația de poet oficial îl obligă să scrie nu numai multă poezie galantă și convențională (madrigale, epigrame, egloge), ci și epopeea *Franciada*, abandonată după ce scrisese abia a șasea parte, operă ratată, lipsită fiind de inspirația eroico-populară. *Discursurile* versificate pe teme politice, poeme lungi ocazionate de drama războaielor interne zise „religioase", reprezintă opera sa cea mai importantă din această perioadă. Ceea ce dă valoare acestor poeme este independența sa de gîndire, neaderarea lui la nici unul din fanaticele partide în luptă, patriotismul său înflăcărat, denunțarea plină de patos a orgoliului, a trădării de patrie, a ascetismului protestanților sau a regimului inchizitorial instaurat de Calvin la Geneva :

„O, cronicar ce scrii muind în călimară
de adevăruri pana, scrie ca ocara
acestor vremi s-o afle fiii toți, s-o știe,
păcatul părintesc o pildă să le fie
și cronica citind amarul să ni-l plîngă,
a noastră pildă răul vremii lor să-l frîngă".

A treia perioadă a creației lui Ronsard este reprezentată prin cele mai frumoase sonete ale sale, adresate Elenei. Pline de finețe și discreție, de puritate și melancolie, sonetele acestea exprimă tristețea unei iubiri duioase venite prea tîrziu. Celebru este sonetul care începe :

„Cînd vei fi mult bătrînă, la vatră stînd retrasă
Cu candela aprinsă, torcînd și depănînd,
Vei spune-a mele stihuri, mirîndu-te, cîntînd :
— Ronsard mă preamărise pe cînd eram frumoasă !"

Scanned with OKEN Scanner

De-a lungul acestei opere poetice, atît de bogată și de diversă, ceea ce rămîne permanent și caracteristic este o concepție luminoasă despre viață, o încîntare senzuală în fața impresiilor primite din lumea exterioară. Pentru Ronsard, natura este un izvor de viață și bucurie. Motivul horațian „carpe diem" se grefează firesc și spontan pe fondul sufletesc al acestui poet animat de sentimentul păgîn, antic, al vieții. Reprezentant al Renașterii, Ronsard nu este însă un egoist îngust, ci el exprimă cu pasiune idealul personalității omenești libere, dezvoltîndu-se pe toate planurile, multilateral, elogiindu-i dezvoltarea armonioasă și realizată potrivit înclinațiilor sale firești. Acest ideal umanist este exprimat de poet în opoziție cu mediul viciat al curții, mediu pe care, în ciuda poziției sale oficiale, îl disprețuia și îl detesta. Cîntăreț al iubirii, întrebuințînd pentru aceasta imaginile mitologiei păgîne, precum și în general mijloace de expresie mai bogate și mai variate decît Petrarca, iubirea lui are de obicei un caracter concret, material, senzual, dar o senzualitate temperată de tonul unei depline eleganțe și spirit.

Totuși, poetul n-a rămas indiferent — precum am subliniat mai sus — nici la problemele politice ale vremii sale. În fața luptelor „religioase", Ronsard condamnă intoleranța și tirania regală, chemînd la împăcare partidele în luptă și criticînd abuzurile sau viciile bisericii catolice. De asemenea, el denunță egoismul, bogăția, puterea banului ce denaturează raporturile între oameni — în amplul poem *Imnul aurului,* în care întîlnim astfel de versuri :

„Averea pîn-aici a fost la mare preț,
Iar Sărăciei-n schimb i-am arătat dispreț.
E timpul să-nfierez pe-acei ce huzuresc
Și bunul lor vînzînd mereu se ghiftuiesc".

Ronsard a reformat poezia franceză, dîndu-i un bogat, prețios și variat conținut de idei.

În acest timp, la Lyon înflorește o importantă școală poetică, de un profil deosebit.

În acest oraș din sudul Franței, cu o intensă activitate comercială și primind multe influențe din apropiata lume a Italiei, se dezvoltă în mijlocul societății de burghezi bogați și rafinați o poezie mai simplă în expresia ei, mai lipsită de erudite elemente clasicizante, o poezie mai directă și mai voluptoasă. Poeții de aici cultivă de preferință sonetul și stau sub influența petrarchismului. Dar, oameni ai Renașterii și animați de concepții hedoniste, ei nu cîntă o iubire ideală, spiritualizată.

Scanned with OKEN Scanner

Cel mai talentat dintre ei este **Maurice Scève** (1501—1560 ; date incerte), autorul poemului erotic *Delia* (1544), compus din 450 de scurte poeme în zece versuri („dizains"), în care tonul sincer de confidență este asociat cu maniera savantă abundînd în abstracții, dificultăți și artificii de stil, fără ca totuși această manieră să anuleze densitatea gîndirii și frumusețea imaginilor — ca în acest exemplu :

„Cînd Moartea (după lungul chin răbdat)
Va fi golit a trupului firidă
De-un suflet trist, — prin secol să răzbat
Nu vreau mausoleu, nici piramidă.
Ci, Doamnă, sînu-ți tandru-n el să-nchidă

Sepulcru-mi umed (vrednic dacă sînt).
Căci viu fiind sub Cer și pe Pămînt,
Război dacă mi-ai fost cumplit, tenace, —
Mort, poate, în lăcașul ăsta sfînt
Măcar, să-mi fii o mult-rîvnită pace."

Dar mai cunoscută este poeta Louise Labé (la Lyon poezia este acum mult cultivată de femei de talent și mai ales de cultură remarcabilă). Întreaga operă a **Louisei Labé** (1526—1566) se reduce la trei elegii și 24 de sonete, caracterizate în primul rînd prin sinceritatea foarte directă a sentimentului. Dragostea cîntată de Louise Labé nu este o dragoste spiritualizată, ci o pasiune totală, o mistuitoare obsesie, în același timp sentimentală și fizică, un senzualism tipic renascentist, adeseori realizat în forma poetică a antitezelor petrarchiste :

„Din ziua-n care pieptul meu lovit
de zei primi otrava arzătoare,
mînia ei adînc pustiitoare
în fiecare zi m-a mistuit".

Sensurile Reformei

Mișcarea Reformei n-a fost în mod fundamental și exclusiv o mișcare religioasă ; n-a fost determinată, ci doar ocazionată de rațiuni ecleziastice, care însă ascundeau conflicte economice adînci. Reforma nu este nici un simplu rezultat al exercițiului de liberă cercetare, propriu Renașterii.

Scanned with OKEN Scanner

Avînd rădăcini adînci în realitatea istorică a epocii, ea este doar forma religioasă pe care o îmbracă (fapt vizibil încă în numeroasele mișcări medievale ale „sectelor" și „ereziilor") nemulțumirile maselor. Aceasta însă nu însemna că Reforma ar fi continuat să apere interesele maselor populare care o susținuseră : Luther, de pildă, a terminat prin a trăda cauza războiului țărănesc german.

Rădăcinile Reformei deci sînt nu atît de ordin religios, cît economic. În adevăr, — în timp ce în epoca avîntului burgheziei și începuturilor capitalismului economia devine industrială și capitalistă, biserica catolică continuă să rămînă pe vechile ei baze agrare și feudale. Dar forțele noi burgheze militează împotriva regimului feudal retrograd al bisericii. Biserica găsește mijloacele cele mai diferite și mai ingenioase de a stoarce bani sub cele mai variate forme — mai ales din Germania și Anglia, țări în care mișcarea Reformei va fi deci mai puternică. Ca urmare, o nemulțumire generală — atît din partea nobililor, cît și din partea burgheziei și a țărănimii, — încît forțele rezultînd din dezvoltarea comerțului și industriei nu fac decît să fortifice curentul anticlerical.

În special burghezia este pornită împotriva clerului și a bisericii. Doctrina catolică împotriva împrumutului cu dobîndă împiedică tranzacțiile comerciale ; sistemul de imunități și de privilegii de care se bucura biserica constituia o concurență foarte serioasă ; sărbătorile religioase prea frecvente lezau acum interesele burgheziei, prin continua întrerupere a muncii ; în fine, intelectualii burghezi aspirau la funcții ce erau rezervate clerului.

La aceste cauze economice și sociale se adaugă și cauze politice. Existența statului laic, constituit spre sfîrșitul evului mediu, era incompatibilă cu ambițiile, autoritarismul și privilegiile bisericii catolice. Acum însă statul reușește chiar să transforme religia într-un instrument de guvernare. Biserica devine o instituție de stat, proprietatea bisericii — o proprietate de stat, iar funcțiile ecleziastice — funcții de stat.

În fine, condițiile intelectuale au acționat, la rîndul lor, prin spiritul de cercetare al studiului direct, prin metoda inductivă de cercetare, prin invenția tipografiei și propagarea ideilor cu ajutorul cărții. Trebuie subliniat însă că Reforma, după ce s-a ridicat contra dogmatismului și intoleranței catolicismului, a terminat prin a se constitui într-o autoritate tot atît de dogmatică și intolerantă.

Reforma a fost puternică în special în Anglia și Germania, dar mai puțin în Franța. Aceasta, pentru că sistemul financiar al taxelor și impozitelor

Scanned with OKEN Scanner

percepute de biserică nu erau atît de puternice în Franța. Apoi, în aceste țări și dezechilibrul social era mai accentuat decît în Franța, unde nobilimea își salvase întrucîtva situația, adaptîndu-se noilor condiții de viață și rezervîndu-și principalele demnități și slujbe civile, administrative, ecleziastice și militare. În fine, situația materială a țăranului francez era mai bună decît a celui german, — primul avînd din ce în ce mai multe posibilități de a-și valorifica produsele sale.

Poezia hughenoților : Agrippa d'Aubigné

Urmările reformei au fost dezastruoase pentru viața internă a statelor, în sensul că patimile religioase au alimentat ororile sîngeroaselor lupte interne.

Dar războaiele zise „religioase", în care timp de treizeci de ani (începînd din 1562) hughenoții și papistașii vor sfîșia Franța, au fost în fond determinate de alte cauze decît de niște simple conflicte religioase. Se ajunsese acum la un punct cînd nu numai țăranii, micii meșteșugari, lucrătorii și alte pături oprimate erau revoltați împotriva regimului, ci și nobilii risipitori și parazitari, pe care visteria secată a statului nu-i mai putea întreține. Nobilimea provincială visa restaurarea vechii independențe feudale, în timp ce aristocrația de la curte (lipsită și de posibilitățile jafului în Italia, unde expedițiile militare se încheiaseră) se vede tot mai puțin influentă din cauza burgheziei birocratice. Unele din marile familii aristocratice, grupate în partidul ultracatolicilor, acaparaseră favorurile regimului, dorind să-și sporească beneficiile ; altele, înlăturate de la aceste beneficii și deci avînd atîtea motive de nemulțumire, îmbrățișaseră religia protestantă. Astfel, masacrul reformaților din 1562 dădu semnalul de începere a cumplitelor războaie civile.

Literatura franceză a secolului al XVI-lea, în a doua jumătate, este dominată de aceste lupte, al căror cel mai patetic ecou este poetul d'Aubigné. În general, în literatură, în locul omului de litere curtean, de tipul lui Ronsard, apare acum șeful de partizani, sectarul vehement, luptătorul : în proză Calvin, în poezie **d'Aubigné** (1550—1630).

Capodopera lui Arippa d'Aubigné este poemul *Tragicele*, operă de luptă și de glorificare a protestantismului, operă de invectivă împotriva catolicismului. În cele șapte părți în care este divizată opera, poetul dă un tablou al nenorocirilor Franței (I), face o satiră la adresa curții și a justiției (II,

Scanned with OKEN Scanner

III), povestește supliciile protestanților și grozăviilor războaielor civile (IV, V), profetizează și încheie printr-o viziune a pedepsei supreme (VI, VII).

Opera este plină de ororile tablourilor realist zugrăvite, cuprinzînd pasaje admirabile de forță, de imaginație și de pasiune. Astfel, poetul se adresează revoltat Franței, această mamă denaturată care-și ține la sîn pe cei doi copii (cele două partide religioase), pe care nu mai poate să-i alăpteze decît cu sînge :

„Femeia-ndurerată de groaznica ei soartă
Pe jumătate vie, pe jumătate moartă,
Își vede pruncii gemeni însîngerați, cătînd
Nu ura-n piept, ci pieptul să-și sfîșie, pe rînd . . .
. . . Luptîndu-se, le spune : „Voi, lași, ați sîngerat
Un sîn ce vă hrănește și care v-a purtat :
Acum sorbiți otravă, sămînță-a mea dușmană !
Eu pentru voi doar sînge mai am, să vă dau hrană !“

Poetul descrie îndelung masacrul din timpul nopții sf. Bartolomeu, cînd nenorociții protestanți sînt aruncați de pe podul Senei, în a cărei albie nu mai curge apă, ci sînge, deasupra cărora plutesc cadavrele nevinovatelor victime. În aceste zile, soțiile nu mai găsesc în paturile lor decît leșurile soților măcelăriți. Și pe deasupra acestor îngrozitoare ferocități, regele care dintr-o fereastră a palatului trage rînjind cinic în fugarii înnebuniți de groază.

Nici un alt poet al Franței nu are această teribilă ținută și voce de gigant ca autorul *Tragicelor*, puternică operă de viziune, de pasiune și de realism.

11

Criza umanismului : Montaigne

Dezvoltarea relațiilor sociale burgheze a împins toată mișcarea umanistă înspre criză. Această criză a umanismului nu este decît conștiința faptului că noua lume, burgheză, ce vine să înlocuiască vechea lume feudală poartă în sine forme și mai rele de înrobire a omului : desfrîul, oprimarea și adularea aurului.

Această criză a umanismului se exprimă printr-o notă de dezamăgire, dezechilibru moral, scepticism, notă ce se va reflecta întrucîtva și în cele aproape două mii de pagini ale *Eseurilor* lui **Michel de Montaigne** (1533—1592).

Scanned with OKEN Scanner

Montaigne, remarcabil scriitor și cel mai de seamă filozof al secolului, este ultimul mare umanist francez. Gîndirea lui, pe care tragica epocă a războaielor contra hughenoților a dirijat-o spre considerarea concretă a vieții contemporane, nu se întemeiază pe o doctrină abstractă, dar în forma de redactare a *Eseurilor* această gîndire nu apare organizată într-un sistem atent articulat.

Alimentată de studiul îndelungat al autorilor antici, gîndirea lui Montaigne nu este însă aservită „autorității" acestora, ci pornește de la fapte observate și de la realități trăite personal. „Mă studiez și mă descriu pe mine însumi" — afirmă el, convins de valabilitatea generală a acestui exercițiu, căci „fiecare poartă în el întreaga formă a condiției umane". Deci în centrul *Eseurilor* (fragmente de lungimi diferite, succedîndu-se fără o ordine anumită și constînd din cugetări, observații asupra vieții, comentarii asupra autorilor antici și moderni, anecdote, citate etc.) — publicate parțial în 1580 și integral în 1595 — stă personalitatea autorului, gîndind independent de „autoritatea" altor scriitori, dogme, prejudecăți sau superstiții.

În filozofia lui Montaigne, individualitatea umană nu mai apare atît de statornică, de autonomă, de puternică, de capabilă să asigure, sieși și societății, fericirea.

Această examinare critică a însăși noțiunii de „om" o întreprinde Montaigne.

După Montaigne, omul se schimbă mereu, în raport cu împrejurările, morale sau materiale. Sub influența acestora se schimbă ideile și sentimentele ; simțurile omului apoi sînt nesigure și induc ușor în eroare, iar rațiunea sa este slabă și incapabilă de a vedea întotdeauna limpede. Concluzia acestei „jalnice stări a omului" (după expresia sa) este că nu trebuie să avem o încredere definitivă, absolută, arogantă, în faptele și ideile noastre, căci aceasta ne duce la un dogmatism orb și tiranic. „Ce știu eu ?" — se întreabă filozoful, repetînd dictonul antic : „A filozofa înseamnă a te îndoi".

Scepticismul lui Montaigne însă nu înseamnă negarea posibilității cunoașterii. Nu înseamnă nici pesimism, căci filozoful iubește viața și oamenii, crede în experiența și în bunul simț natural al omului. Scepticismul său este doar o atitudine critică și prudentă, o metodă de gîndire („îndoiala" ca metodă vom reîntîlni-o și la Descartes : „Mă îndoiesc — deci cuget") prin care se pot preîntîmpina absurdițățile funeste al dogmatismului, intoleranței, misticismului, adică ale întregului arsenal manevrat de scolasticism și de biserica catolică.

Scanned with OKEN Scanner

Pe terenul astfel pregătit, Montaigne continuă prin a enunța alte idei, sociale, politice, morale etc.

Legile, de pildă, nu sînt întemeiate cu adevărat pe dreptate : totuși, trebuie să te supui legilor țării. Ideea nemuririi sufletului este absurdă, multe din credințele religioase sînt simple superstiții, intoleranța și fanatismul sînt atitudini profund antiumane ; totuși, e bine să te supui religiei oficiale (III, 9). Instrumentele servituții omenești sînt pasiunile ; de aceea trebuie să fim în stare să renunțăm oricînd la ele, conclude filozoful, a cărui admirație se-ndreaptă spre stoicismul anticilor (I, 20 ; II, 3 etc.).

În privința educației, în locul idealului pedagogic rabelaisian, urmărind acumularea de cunoștințe enciclopedice și care poate duce la aroganță și pedantism gol, Montaigne preferă „mai degrabă un cap bine organizat decît un cap prea plin" (I,26). Căci, sub raport intelectual, nimic nu e mai periculos ca aroganța semidoctului : „Oamenii simpli sînt oameni cinstiți ; filozofii, firi profunde și înzestrate cu cunoștințe multe și folositoare, sînt, de asemenea, oameni cinstiți. Dar cei ce se află la mijloc, cei ce disprețuiesc ignoranța, fără să fi atins însă înțelepciunea, aceștia sînt ridicoli, proști și primejdioși". Vederile democratice ale lui Montaigne, simpatia lui pentru oamenii simpli, săraci, harnici, cinstiți apar foarte frecvent. „Un rege se deosebește de un țăran doar prin îmbrăcăminte", observă el. Înfierînd cruzimea și jaful cuceritorilor colonizatori al Lumii Noi, filozoful elogiază cu entuziasm virtuțile morale ale băștinașilor (III, 6). Idealul filozofului e acela al unei vieți liniștite, moderate, retrase, dusă în cultul forțelor naturii și dedicată plăcerilor spiritului (III, 13).

Am enunțat principalele idei ale lui Montaigne, încercînd să le descifrăm critic sensul, pentru că unele din aceste idei au influențat pe Voltaire și pe enciclopediști, iar altele — cele profund sceptice și melancolice — au avut o influență și asupra creației shakespeariene de după 1601, influență vizibilă în *Cum vă place, Hamlet, Furtuna* etc.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura Renașterii în Spania și Portugalia* ★

1
PARTICULARITĂȚILE ISTORIEI ȘI UMANISMUL SPANIOL
2
GENUL IDILIC ȘI CAVALERESC
3
POEZIA LIRICĂ ȘI POEMUL EPIC
4
LUIZ DE CAMÕES
5
ROMANUL PICARESC
6
NUVELELE LUI CERVANTES
7
CERVANTES, OMUL
8
IDEILE SALE LITERARE
9
DON QUIJOTE — SENSUL EROULUI ȘI UMANISMUL AUTORULUI
10
SANCHO PANZA ȘI RESURSELE UMORULUI
11
FRESCA CRITICĂ A SPANIEI TIMPULUI
12
TEATRUL, LOPE DE VEGA, CALDERÓN
13
LITERATURA RENAȘTERII FRANCEZE ȘI SPANIOLE ÎN ROMÂNIA

Particularitățile istoriei și umanismul spaniol 1

Particularitățile culturii și în special ale literaturii spaniole din perioada Renașterii sînt determinate de înseși particularitățile dezvoltării istorice a Spaniei, care lasă puternice amprente într-o serie de caractere culturale, cu totul originale.

Din cauza dezvoltării slabe a burgheziei, absolutismul regal spaniol n-a dus la unificarea națională decît încet și tîrziu. Absolutismul spaniol neavînd o bază socială amplă — lumea burgheză — ca în alte țări, el are nevoie de puterea armatei și de autoritatea bisericii, fapt care contribuie să prelungească supraviețuirea forțelor feudale, căci în domeniul vieții militare vor fi promovate elemente ale aristocrației, iar în domeniul politic

Scanned with OKEN Scanner

biserica va ajuta mai departe regalitatea, asigurîndu-şi astfel în continuare preponderenţa în stat.

În noile condiţii, mai ales nobilimea este cea care profită de bogăţiile aduse din colonii. Dar nobilimea, care risipeşte aceste bogăţii prin viaţa pe care o duce şi importînd articole de lux din alte ţări, este indiferentă la dezvoltarea capitalistă a ţării ; ca urmare, burghezia nu se consolidează ca clasă. Agricultura e ruinată atît prin nesfîrşitele războaie, cît şi prin alungarea maurilor.

Regalitatea este demagogic popularizată, în ipostaza (în care apare, de pildă, la Lope de Vega) de apărătoare a ţărănimii faţă de abuzurile marilor proprietari de tip feudal. Pe de altă parte, rolul imens pe care-l joacă în Spania catolicismul contribuie la menţinerea unei stări generale de misticism.

În aceste condiţii, umanismul în Spania nu va fi susţinut, firește, nici de regalitate sau de aristocraţie — vechile forţe ale unei lumi vechi, pe care noul curent o nega, — dar în acelaşi timp umanismul nu este susţinut nici din partea burgheziei, nedezvoltate şi lipsite de privilegii. Mişcarea umanistă este înăbuşită aici şi de puternica reacţiune catolică a Contrareformei, care aprinde din nou rugurile Închiziţiei.

Deşi nu sub forma unui curent larg şi bine constituit, umanismul apare totuşi la scriitori ca Cervantes, în teatrul lui Lope de Vega — mai ales în comediile sale — sau la autorii de romane şi povestiri picareşti. Dar din cauza împrejurărilor schiţate mai sus, acest umanism capătă în Spania un caracter special.

Este un umanism nu savant şi teoretizat — decît rareori — în speculaţii filozofice sistematizate, ci un umanism popular (asemănător oarecum celui al lui Rabelais) şi impulsiv, dar prin aceasta nu mai puţin profund.

Este un umanism ale cărui idei sînt cultivate aproape exclusiv în compoziţii literare, unde nu caută însă cultul formei şi estetismul inspirat de modelele antice, cît nota de bărbăţie, de demnitate, de cumpătare, de sobrietate. Or, umanismul spaniol a găsit aceste note în aceleaşi tradiţii naţionale proprii, în aceleaşi particularităţi istorice ale trecutului spaniol din care s-a inspirat — şi, în condiţii noi, continua încă în parte să se inspire şi literatura spaniolă a Renaşterii.

Toate considerentele de mai sus fac ca în trăsăturile umanismului spaniol să regăsim înseşi trăsăturile literaturii epocii respective.

Literatura Renaşterii spaniole cultivă temele relaţiilor dintre monarhia absolută şi aristocraţia feudală, dintre nobilimea mijlocie sau cea scăpătată (cavalerii şi hidalgii) şi categoria „granzilor“ ; dintre ţărănimea (asu-

Scanned with OKEN Scanner

prită, dar mîndră și hotărîtă să-și apere pozițiile cîștigate) și feudali. Nu vor scăpa atenției (lui Cervantes, de pildă) nici tarele regimului absolutist, începînd cu cele ale politicii de cuceriri și terminînd cu cele ale administrației sale. Nici urmările dezastruoase în viața materială, nici repercusiunile deformante (pe plan moral) ale relațiilor capitaliste nu vor scăpa prozatorilor satirici picarești. Iar dacă în această sferă literară vom întîlni tematica religioasă mai amplu tratată ca în orice țară vest-europeană a Renașterii (în dramaturgia lui Lope de Vega și mai ales a lui Calderón), faptul se explică prin poziția deosebit de importantă, din punct de vedere social și ideologic, a bisericii catolice. Important de observat însă, în acest punct, este caracterul adesea pur exterior al elementului religios, în realitate operele literare ascunzînd nu numai atitudini materialiste și senzualiste față de viață, ci uneori chiar tendințe anticlericale, — dacă nu de-a dreptul antireligioase.

Ca formă, literatura Renașterii spaniole va utiliza narațiunea de un dinamism viu (fără a urmări cu răbdare gradarea sentimentelor și pasiunilor), fantezia bogată, o aplicație spre hiperbolizarea personajelor și gesturilor, o preferință pentru momentele de avînt impetuos sau de neașteptate prăbușiri și un ton pasional — care uneori împinge viziunea realistă spre aspecte triviale, satira spre caricatură și umorul spre grotesc.

Genul idilic și cavaleresc

2

În epoca Renașterii, genul pastoral-idilic este reactualizat în cadrul unei societăți care trăiește într-o viață de opulență și rafinament, asemenea societății din epoca alexandrină sau din epoca de înflorire a Imperiului Roman.

În epoca Renașterii, viața agitată de complicate relații economice, de lupte sociale și politice, dă lumii aristocratice gustul liniștirii idilice. Complexitatea vieții mondene, agravată uneori și de conștiința surdă a unei vieți de incorectitudine și de brutalitate, mînă această lume obosită spre idealul unei vieți de simplitate. Imaginea nebuloasă a unei vieți transcendente, propagată intens de evul mediu, este acum părăsită, pentru a se adopta în schimb imaginea unei însorite lumi terestre, materiale.

În general, literatura idilică se manifestă acum în concordanță cu aspirațiile umaniste, ca o reacțiune cu caracter păgîn în contra apăsătorului ascetism creștin medieval. Genul idilic este prima formă în care se manifestă idealul literar al aristocrației și marii burghezii.

Scanned with OKEN Scanner

Începînd de la sfîrşitul secolului al XV-lea şi prelungindu-se pînă în secolul al XVIII-lea, literatura idilică este foarte la modă. Este atît de puternică influenţa genului pastoral, încît în afară de scriitori care au început a-l ilustra şi propaga, chiar şi cei mai mari scriitori au fost uneori contaminaţi. În Italia — Sannazzaro *(Arcadia)*, Guarini *(Păstorul credincios)*, Tasso *(Aminta)*; în Franţa — Honoré d'Urfé *(Astrée)* în Spania Montemayor *(Diana)*, Lope de Vega *(Arcadia)* sau Cervantes *(Galatea)*; în Anglia — Sidney *(Arcadia)*, Spenser *(Calendarul păstorului)*, Shakespeare *(Poveste de iarnă, Cum vă place* etc.) sau chiar mai tîrziu Milton *(Arcades)*.

Cealaltă direcţie este reprezentată de romanul cavaleresc, idealizînd viaţa războinică, temă medievală (prelungindu-se şi în Renaştere), care va fi înlocuită apoi prin falsa idealizare a vieţii rustice în cadrul genului idilic.

În ambele direcţii, tema constantă este iubirea ; dar în timp ce în romanul cavaleresc eroul trebuie să facă isprăvi eroice prin forţă şi abilitate fizică, trecînd prin grele primejdii pentru a-şi atinge scopul, în romanele pastorale principalele arme ale eroului sînt discursurile frumoase ce ţin a fi şi convingătoare. În genul cavaleresc deci interesează acţiunea, în timp ce în cel pastoral interesează discursurile personajelor. Dar, comun ambelor genuri este derogarea de la realism. Neverosimilităţii faptelor din romanul cavaleresc îi corespunde în romanul pastoral neverosimilitatea caracterelor şi situaţiilor.

Nu poate fi negat faptul că genul pastoral reprezintă un oarecare progres faţă de cel cavaleresc, întrucît sînt apreciate aici sentimentul în forma sa naturală, pasiunea liberă şi frumuseţile lumii exterioare ; deşi pe de altă parte cadrul naturii este convenţional, iar discursurile sînt puternic marcate de nota de preţiozitate şi de pedanterie mondenă. Totuşi, amîndouă genurile se întîlnesc în disprețul lor absolut pentru condiţiile vieţii reale.

3 *Poezia lirică şi poemul epic*

„Secolul de aur" al literaturii spaniole a strălucit prin teatru şi prin proză, şi mult mai puţin prin poezie. Pe plan universal nu s-a impus nici grandilocventa poezie patriotică a lui *Fernando de Herrera*, nici sonetele lui Lope de Vega, nici poezia plină de spirit şi de satiră a lui Francisco de Quevedo. În schimb s-a impus numele lui **Góngora** (1561—1627).

Scanned with OKEN Scanner

În creația poetică a lui Luis de Argote y Góngora se disting însă clar două stiluri deosebite, corespunzînd unor perioade cu totul diferite. În prima perioadă, el scrie versuri fie de subtilă satiră, fie de sinceră confesiune, într-un stil simplu, clar și direct. În perioada a doua, cînd Góngora devine poet de curte și scrie ode laudative sau sonete pentru „elită", stilul său devine obscur, alambicat, utilizînd nu numai cuvinte direct latine, ci și construcția frazei latine, abuzînd apoi de termeni mitologici, de hiperbole, antiteze și metafore incoerente, confuze, improprii. Creatorul stilului „gongoric" își încheie, de pildă, astfel un sonet dedicat iubitei :

„Dumnezeiești ochi în Orient
Dau lumii raze, șterg lumini din cer,
Divinizați de-ntregul Occident.

Pe toate aceste mări de plete, cer
Ca Amor împrejur să nu mai zboare,
Nemuritoarei bucle, undiță-omorîtoare !"

De o oarecare notoritate și dincolo de granițele Spaniei se bucură *Araucana* (37 de cînturi, în octave), cel mai renumit poem epic spaniol, datorat lui **Ercilla** (1533—1594).

Alonso de Ercilla a participat personal la expediția militară de reprimare a răscoalei tribului chilian al araucanilor împotriva invadatorilor spanioli, încît atît evenimentele, cauzele, împrejurările, acțiunile, cît și personajele prezentate de poet au adevăr istoric și mult adevăr psihologic (cu excepția personajelor feminine). Valoarea poemului este susținută apoi de admirabilele descrieri de natură, precum și de descrierile dramaticelor scene de luptă ; de aprofundarea caracterelor și a sentimentelor omenești ; în primul rînd însă de poziția scriitorului în judecarea faptelor, în care sens Ercilla nu-și reține admirația față de eroismul și de lupta dreaptă a araucanilor. Menționăm aici că același eveniment l-a inspirat și pe Lope de Vega într-una din cele mai frumoase drame istorice ale sale, *Supunerea araucanilor.*

Araucana lui Ercilla își sporește valoarea de document istoric și prin faptul că reflectă un fenomen tipic al vremii — spiritul de cucerire colonială și interesul publicului pentru cadrul exotic, interes promovat de aceste expediții militare ale conchistadorilor.

În acest sens, capodopera literară a Renașterii a fost scrisă de portughezul Camões.

Scanned with OKEN Scanner

Luiz de Camões

Luiz de Camões (1525—1580) este singurul mare scriitor pe care Portugalia l-a dat literaturii universale ; și aceasta, în momentul cînd țara sa înscrie și un capitol important în istoria universală : capitolul marilor drumuri oceanice și al importantelor descoperiri geografice.

A avut o viață asemănătoare vieții multor oameni ai Renașterii, însumînd studii umanistice la Universitatea din Coimbra, primirea sa în mediul poeților de la curte (fără a fi însă un „curtean" și fără a beneficia de o pensie regală), un exil, apoi altul într-o garnizoană militară din nordul Africii (unde, într-o expediție navală poetul își pierde un ochi). După care se îmbarcă pentru India, ținuturi unde va rămîne timp de 17 ani, și de unde — după numeroase peripeții — se va întoarce aducînd manuscrisul *Lusiadei*, capodopera sa (în afara celor vreo 500 de ode, elegii, egloge, sonete etc.). Opera sa însă nu-i va putea asigura o viață liniștită, încît marele poet va trăi în sărăcie și va muri, bolnav de ciumă, la vîrsta de numai 55 de ani.

La prima vedere *Lusiada* pare a fi o apologie a expansiunii coloniale portugheze. În fond însă, opera — asemenea epopeilor homerice — este construită pe un motiv central de ordin moral : energia, curajul, tenacitatea, spiritul de sacrificiu al navigatorilor, care prin faptele lor aduc patriei onoare și faimă.

Narațiunea începe într-un cadru mitologic (în Olimp zeii dezbat viitorul lusitanilor), după care revine în planul real : flota condusă de Vasco de Gama ajunge în Mozambic, apoi la Mombaca, navigatorii întîmpină din partea băștinașilor perfidie și trădare. La Melinda, la cererea regelui indigenilor, Vasco — într-un lung discurs care ocupă trei cînturi (III—V) — începe printr-o descriere a Europei, povestește începuturile istoriei portughezilor (aici se intercalează celebrul episod al nefericitei Inez de Castro), cuceririle navigatorilor lusitani și călătoria sa pînă la Melinda. Cîntul al cincilea — cuprinzînd descrierea ținuturilor și a unor fenomene naturale ciudate, aventura plină de haz a fanfaronului Velloso, episodul în același timp fantastic și dramatic al lui Adamastor și relatarea aspru realistă a ravagiilor scorbutului — este cu totul remarcabil în întregul ansamblu al operei. După un nou interludiu mitologic și după o povestire în genul romanelor cavalerești, cititorul este adus la realitate prin descrierea amplă a unei furtuni pe mare, după care poetul continuă prin a nara alte peripeții ale navigatorilor. Portughezii ajung în India, Vasco de Gama este

întîmpinat de un mahomedan care-l ajută, vizitează un templu indian, are o întrevedere cu regele băștinașilor, apoi — după neînțelegeri, comploturi și conflicte cu indigenii — flota portugheză ridică ancora. Urmează (cîntul IX) un alt interludiu, amestec de viziune poetică clasicistă și senzualitate renascentistă : Venus îi conduce pe navigatori în „Insula iubirii", unde nimfele le fac o primire desăvîrșită. În timpul ospățului, o sirenă înzestrată cu darul prezicerii le vorbește despre faptele viitorilor generali și guvernatori portughezi mai de seamă ai Indiei (cei care realmente s-au succedat în intervalul de șapte decenii, de la data acestei expediții a lui Vasco de Gama pînă la data apariției epopeei) — în fine opera se termină prin plecarea portughezilor și sosirea lor la Lisabona.

Subiectul însuși indică planul grandios al epopeei : cincisprezece secole de istorie a unui popor, și o acțiune care se desfășoară pe scena a patru continente. Totodată, din subiect apare și eterogenitatea materiei : mitologică și istorică, fantastică și reală. Dar această eterogenitate, frapantă pentru ideile și sensibilitatea noastră literară, era în schimb, perfect pe gustul contemporanilor lui Camões.

Cadrul mitologic, într-o epopee națională, era — în secolul al XVI-lea — nu numai admis, ci chiar de rigoare ; mai ales că atmosfera de solemnitate, la crearea căreia mitologia contribuia, era reclamată de însăși natura genului, grandios prin definiție. Apoi, în acest cadru mitologic se putea include — și se includea perfect — un element strict național, deși fabulos : figura lui Lusus, legendarul părinte al poporului lusitan (în secolul al XVI-lea încă, portughezii se numeau pe ei înșiși — în limbaj retoric — „lusitani"). Ceea ce este însă mai de relevat aici este faptul că poetul utilizează doar miraculosul păgîn, uitîndu-l total pe cel creștin. Și asta — în epoca de puternică reacțiune catolică a Contrareformei ; în epoca în care conflictele cu musulmanii trebuiau văzute oficial, în lumina unei „cruciade" ; în epoca în care funcționa riguros Inchiziția — instituție căreia, în întreaga sa operă, Camões nu-i adresează nici un cuvînt de reverență !

Lumea *Lusiadei,* este, în fond, o lume necreștină. Morala creștină solicita umilință, asceză, renunțare, reamintea mereu „păcatul" și elogia „adevărata" viață, cea „de dincolo" — în timp ce eroii lui Camões, oameni ai unei ere noi, practicînd norme de morală „păgînă", caută plăcerile, apreciază valorile lumii pămîntești și, mai ales, urmăresc să cîștige faimă și glorie.

Ca formă, epopeea lui Camões este inspirată de modelele clasice — în special de epopeea lui Virgiliu.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste modele însă, sînt asimilate, modernizate, dotate cu un conţinut nou şi integrate organic într-o viziune proprie de ansamblu. Chiar un episod ca acel al popasului navigatorilor în Insula Iubirii este mai puţin o convenţională imagine clasicizantă cît un dat — în esenţă — popular : călătoriile uluitoare ale navigatorilor vremii şi descoperirea atîtor ţinuturi necunoscute supraexcitaseră imaginaţia oamenilor şi răspîndiseră în popor mii de legende şi de naraţiuni fantastice, pe care adeseori Camões n-a făcut decît să le înregistreze. Uneori — ca în episodul citat — le-a stilizat în maniera clasicistă. Alteori, le-a accentuat dramatismul şi fondul de umanitate — ca în episodul, de mare forţă şi grandoare, al lui Adamastor : „Dante, Tasso, Milton, n-au imaginat ceva superior acestei personificări a Geniului Furtunilor“ (Loiseau).

Ca fond, epopeea lui Camões este istorică. Pentru trecut, poetul îşi ia materia din cronici sau din istorici contemporani, uneori din tradiţii orale privind istoria legendară (pentru că legende eroice versificate, în genul celor din „romancero“-ul spaniol, Portugalia nu avea).

Dar, mai întîi, *Lusiada,* era o epopee a actualităţii. Or, pentru perioada contemporană, Camões se putea referi la amintirea proaspătă a unor evenimente recente şi de toţi cunoscute, precum şi la relatarea unor impresii personale, la locuri şi oameni cunoscuţi direct de el, la propria sa experienţă de viaţă.

Vasco de Gama este şi nu este eroul principal al epopeei. De fapt, adevăratul erou principal al Lusiadei este poporul portughez — mai precis : navigatorul portughez. Fără îndoială că poetul ţine să concentreze interesul şi admiraţia cititorului asupra lui Vasco de Gama — dar mai mult ca asupra unui simbol, ca asupra unei personificări a calităţilor, eforturilor şi ambiţiilor unui întreg popor. Şi Camões îşi alimentează opera cu un material foarte bogat, şi plastic redat, de impresii şi fapte direct trăite, înscrie cuceririle contemporane în cadrul solemn al istoriei naţionale şi interpretează aventurile narate în perspectiva suflului general al aspiraţiilor naţionale contemporane. Dar înalta semnificaţie etico-socială a *Lusiadei* intervine tocmai aici : în luciditatea cu care poetul discerne şi în vehemenţa cu care înfierează viciul fundamental al imperialismului portughez, — cupiditatea, neomenia şi decadenţa moravurilor. Curajos şi demn, Camões declară :

„N-oi lăuda în versuri potentaţii
Chiar dacă mă ameninţă dizgraţii !
. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

Nici pe-acel care, fiind puternic,
Doar patimilor se dedă mereu
Și, ca să-i placă unui tîmp nemernic,
Mai multe fețe schimbă ca Proteu,
Și nici pe cel care, părînd cucernic,
Poporul totuși îl împilă greu.
Cît regele-i încă necopt la minte,
Eu n-am să-l cînt în versul meu fierbinte !“

Foarte rareori, la această dată (și încă în întreaga literatură europeană !) s-au scris asemenea versuri la adresa absolutismului monarhic :

„Așa ești prețuită, vitejie,
Din înălțimea tronului regal,
Căci voia lor și-o pun adesea regii
De-asupra adevărului și-a legii !“

Este clar : Camões n-a fost un curtean — pentru că prea era mîndru, onest și sincer ca să poată suporta adularea și pe adulatori. După cum nu putea admira regalitatea abuzivă și efeminată. După cum nu putea îndura nedreptatea judecătorilor și a tuturor dregătorilor statului absolutist, care

„În loc să îndulcească sărăcia
Norodului, nevolnici se arată !
Iubesc puterea, rangul, bogăția
Strigînd mereu că-s drepți și fără pată !
Cu sîrg preschimbă-n lege tirania !
Rămîne neștirbită legea dată
Cînd din puterea regelui nu roade ! . . .
Pentru norod de-i bună — legea cade !“

După cum, de asemenea, nu putea accepta nici clerul, care „sub haina umilinței ascunde ambiția“ — în timp ce un adevărat preot n-ar trebui să cunoască nici vanitatea, nici cupiditatea :

„Căci cel ce-nalță-ntr-adevăr litanii
Disprețuiește gloria și banii !“

Scanned with OKEN Scanner

După cum, în fine, nu putea să nu incrimineze aroganța, inactivitatea, decadența moravurilor aristocrației, căreia îi opune, admirativ, exemplul admirabililor navigatori :

„Nu cresc eroi bucatele alese,
Nici lungile, trîndave promenade !
Dedată desfătării prea adese,
Virtutea în viteze piepturi scade !

Ci numai brațu-ndătinat să lupte
Și pieptul strîns în platoșe și zale,
Veghind, răzbind prin valurile-abrupte,
Își află către mari onoruri cale !
Doar înfruntînd primejdii ne-ntrerupte,
Mari arșiți, gerul, vîntul în rafale,
Hrănindu-te cu mucedă merinde,
Vezi brațul tău spre lauri că se-ntinde . . .

Înainte de toate însă, patosul moral al Lusiadei stigmatizează nu atît cupiditatea în sine, cît puterea de corupție a aurului. În această epocă, a acumulării inițiale a capitalului, alături de marii scriitori ai Renașterii care au semnalat cu sublimă îngrijorare efectul moral distrugător al banului — Thomas Morus, Marlowe, Ronsard, Montaigne și în fruntea tuturor Shakespeare — se situează și Camões :

„Cetăți preface auru-n ruine,
Prietenii ți-i schimbă-n sceleraţi,
Prin el cel nobil ticălos devine
Și-ai oastei capi vrăjmașilor predați“.

Impresia de forță este realizată de toate aceste elemente enumerate mai sus, dar și de continua prezență *subiectivă* a poetului de-a lungul unei opere, în fond, epice. Ceea ce, în loc să impieteze asupra genului abordat, dimpotrivă, îl susține, îi dă patos și putere de convingere : căci genul ales de autor este un gen eroic, iar personalitatea autorului este cea a unui soldat. A unui soldat patriot, curajos, cinstit — dar și a unui temperament sensibil.

De aici — un alt farmec al *Lusiadei :* nota personală. La momentele de reacție spontană a scriitorului care își judecă aspru contemporanii, se

Scanned with OKEN Scanner

adaogă momentele lirice ale confesiunii ; și astfel, îl auzim pe poet mărturisind :

„Viața mea cu anii trece, trece.
Se schimbă vara vieții mele-n toamnă !
Mi-i mîndrul geniu tot mai sterp, mai rece.
Căci numai vitregia-mi este doamnă !
Scîrbia spre uitare mă petrece
Și spre-apa somnului de veci mă-ndeamnă ;
O, muză, doar acum m-ajută iară
În slavă să-mi înalț iubita țară !“

Sîntem la cîntul al X-lea, la cîntul ultim — al epopeei și parcă al poetului. Camões poate deci formula o concluzie asupra vieții, a vremii și a țării lui. O concluzie în care percepem oboseală și dezamăgire, melancolie și dezgust :

„Destul, o muză ! Nu mai am putere ! . . .
Mi-e vocea stinsă, lira destrunată ;
Nu cîntul lung acum să tac îmi cere.
Dar cînt o surdă și-mpietrită gloată !
Al geniului foc în beznă piere
Cînd patria nu-i dă nici o răsplată.
Căci aurul e țării mele domn
Și doarme țara trist și trîndav somn !“

Astfel, *Lusiada* devine un cîntec al măreției Portugaliei lui Vasco de Gama — și al dezamăgirii lui Camões în fața realităților contemporane.

Romanul picaresc

Direcția realistă în proza spaniolă a Renașterii este reprezentată de romanul „picaresc“, narațiune prin excelență antiromanescă, al cărei personaj central este un *picaro*. Cuvîntul care azi înseamnă un pungaș, un vagabond, un pierde-vară, avea în secolul al XVI-lea înțelesul de ajutor de rîndaș, slugă de cea mai umilă condiție. Acțiunea acestor romane se mișcă în lumea declasaților, dar în același timp și a claselor conducătoare, denunțînd viciile, corupția, răul social sub toate formele. Aspră satiră de pe poziții populare a societății unei Spanii în declin, adoptînd forma de

Scanned with OKEN Scanner

parodie pînă la caricaturizarea genului cavaleresc și împrumutînd tonul snoavei populare, literatura picarescă zugrăvește o frescă vie a oamenilor, a stărilor de lucruri și moravurilor.

Primul roman picaresc (mijlocul secolului al XVI-lea) este *Lazarillo de Tormes*, povestea unui orfan din popor, un urgisit al societății vagabondînd prin lume, prilej pentru autor de a dezvălui relele vremii. Dar capodopera genului este *Guzman de Alfarache* (1599—1604), în care **Mateo Aleman** (1547—1612), deși aduce un erou din altă categorie socială, urmează aceeași schemă.

De astă dată, Guzman este un tînăr aristocrat (bastard de prinț cu o curtezană și adoptat de un bancher), care e atras de aventură pentru că vrea să cunoască viața. Ajunge rînd pe rînd cerșetor, rîndaș, soldat, student, întreținut de femei, apoi, ca bancher, devine un mare afacerist, operînd în stil mare cu reprezentanții statului și ai înaltei aristocrații. În felul acesta romanul lui Aleman devine o foarte amplă, variată, documentată și pitorească frescă critică a Spaniei epocii de începuturi ale capitalismului.

Celebru a devenit și romanul lui **Quevedo** (1580—1645) *Don Pablo din Segovia*. Elemente picarești se regăsesc adesea și în nuvelele lui Cervantes, în scurtele sale piese sau în comedia *Pedro de Urdemalas*.

Tehnica genului picaresc folosește de obicei forma narațiunii autobiografice. Călătoria eroului este determinată de nevoia de a-și cîștiga viața, din gust de aventuri sau din nostalgia pentru o viață mai bogată în activitate. Acțiunea se desfășoară pe schema „călătoriei", eroul traversînd felurite locuri și medii sociale. Realismul aspru al descrierii cade uneori în redarea, de gust îndoielnic, a unor detalii naturaliste. Comicul permanent are uneori caracter de farsă, alteori de grotesc, iar satira incisivă — implicită sau direct exprimată — este aplicată unor observații pătrunzătoare. Decăderea generală a moravurilor și stărilor de lucruri se reflectă în concepția eroului despre lume și viață. Intrepiditatea și abilitatea sa degenerează în viclenie și răutate, tonul general este un ton de amărăciune și pesimism. În general, însă nicăieri tabloul amplu, variat, în culori vii, a lumii contemporane, și dezvăluirea satirică, brutală a corupției epocii, nu sînt atît de puternic realizate ca în proza picarescă.

Genul s-a bucurat de o largă răspîndire în Europa, influențînd momentele importante ale prozei realiste din Germania (Grimmelshausen), Anglia (Nashe, Fielding), Franța (Lesage) etc.

Scanned with OKEN Scanner

Nuvelele lui Cervantes

Un caz particular al prozei realiste spaniole, conținînd multe elemente picarești, întîlnim în nuvelele lui **Cervantes.**

În proza sa Cervantes s-a îndreptat categoric spre direcția realistă de inspirație, scriind în primul rînd *Nuvelele exemplare* (douăsprezece la număr), dintre care remarcabile sînt *Țigăncușa, Rinconete și Cortadillo* și *Dialogul cîinilor.*

Țigăncușa aduce figura de un pitoresc cam romantic a unei tinere țigănci de o deosebită frumusețe și măiestrie în arta ghicitului, a cîntecului și dansului. Fiul unui nobil se îndrăgostește de ea, dar ea nu-l acceptă decît după ce el va renunța la societatea lui și va trăi cel puțin doi ani viața nomadă a țiganilor. Tînărul se învoiește și după multe peripeții cei doi tineri se căsătoresc.

În primul rînd, remarcabil relief capătă aici ideea libertății de viață a țiganilor, transfigurarea poetică a bucuriei vieții nomade, exprimînd însuși idealul renascentist al autorului. Libera, pura și ideala viață a celor ce trăiesc tot timpul în mijlocul naturii este elogiată de autor în termeni hiperbolici, ce amintesc experiența sa literară în domeniul romanului pastoral : *Galatea* abunda în entuziaste descrieri de natură.

Accente realiste se degajează net din redarea personajelor și moravurilor nomazilor ; apoi dintr-o satiră mai mult sau mai puțin voalată, fie la adresa justiției corupte a timpului, fie la viața încărcată de convenții și artificială a clasei de sus, fie în sfîrșit cuprinsă în sfidarea clasei aristocrate de către tînăra țigancă ce nu se lasă nici un moment impresionată de sentimentele unui tînăr nobil. De asemenea, trebuie reținută atitudinea lui Cervantes față de poeții timpului, ce scriau o poezie lipsită de fond, ca o predilecție ocazională și numai pentru a fi apreciată în cercurile aristocratice.

Nuvela *Rinconete și Cortadillo* aduce din primele pagini o descriere aspru realistă a înfățișării exterioare și a vieții celor doi copii vagabonzi, tipuri de haimanale, unul fiind specializat în trișarea la jocul de cărți, iar celălalt în furtul la buzunare. Acești copii vorbeau un limbaj „nobil", într-un dialog afectat aristocratic, întrebuințînd apelative prin care Cervantes ironizează eticheta convențională a limbajului nobililor.

Acești mici vagabonzi, pentru a-și exercita „meseria", trebuie să intre în organizația lui Monipodio, șeful întregii rețele madriliene de pungași, excroci, criminali, prostituate, bătăuși, o întreagă armată bine organizată

și disciplinată, de „picaros". Cervantes dă un tablou puternic și veridic al a mediului, zugrăvit în culori vii, în care lumea decăzută a societății trăiește și își exercită mizerabilele ei ocupații.

În diferitele episoade ce intervin în descrierea organizației lui Monipodio, Cervantes are ocazia să denunțe complicitatea autorităților din Madrid cu această lume de pungași să ridiculizeze bigotismul, practicat cu aceeași ipocrizie și de cele mai decăzute categorii sociale, să dezvăluie buna tovărășie în care trăiesc unii nobili cu bandele de bătăuși, de care au nevoie pentru a se răzbuna în diferite răfuieli personale, iar obiceiul de a oferi ofrande sfinților patroni ai hoților atinge aici semnificații foarte îndrăznețe.

Rinconete și Cortadillo își păstrează o prețioasă valoare documentară despre starea de decădere morală a societății, cît și o strălucită valoare literară, prin tabloul viu al acestei lumi de „picaros", lume care îi dă ocazie autorului să enunțe, precaut și fin, anumite idei semnificative pentru concepția sa de viață.

În *Dialogul cîinilor*, această concepție este etalată mai amplu și mai deschis ; ceea ce însă nu scade cu nimic din savoarea viziunii și a unui umor specific spaniol, învăluit într-o umbră de amărăciune.

Unul din cîini, Berganza, își povestește viața și aventurile sub forma unei amuzante fantezii, fapt care îi dă prilej autorului să se exprime asupra diferitelor probleme. În casa unui burghez bogat, de pildă, Berganza vede vanitatea părinților de a-și ține copiii ca pe niște fii de prinț. În serviciul unei doamne, cîinele remarcă pasiunea acesteia pentru romanele pastorale și ridiculizează artificialitatea genului. Ajuns apoi în slujba unui polițist, cîinele denunță corupția autorităților. Deosebit de puternic este episodul cu vrăjitoarea și descrierea de un dramatism crud a căderii în transă, episod în care autorul ridiculizează superstițiile vrăjitorești, care se bucurau de un mare credit în acea vreme. Rînd pe rînd, cîinele ajunge apoi printre țigani vagabonzi, soldați grosolani, mauri cămătari, actori ambulanți sau oameni de „știință", cum este alchimistul ce caută cu încăpățînare piatra filozofală sau matematicianul obsedat de problema cvadraturii cercului.

Dialogul cîinilor este o necruțătoare dezvăluire a celor mai variate rele de care suferă societatea epocii — cu negustorii hrăpăreți și ambițioși, cu savanții prezumțioși și ridicoli, cu autoritățile care se lasă corupte, cu țara plină de vagabonzi, trîntori și pungași, de negustori lacomi, cămătari speculanți etc.

Ceea ce caracterizează în general nuvelele lui Cervantes este inspirația lor puternic realistă. Nuvelele lui Cervantes, deși multe din ele conțin ele-

Scanned with OKEN Scanner

mente picarești (în special *Rinconete și Cortadillo*), nu aparțin propriu-zis acestui gen, care în realismul său brutal devia spre naturalism adeseori ; gen în care, apoi, — după cum s-a observat — un picaro vedea viața în mod picaresc, adică nu credea în valori morale ideale, agățîndu-se doar de valoarea ce lui i se părea cea mai sănătoasă și singura : materia și instinctul elementar.

Consecința emotivă a unei asemenea atitudini erau nemulțumirea, amărăciunea, răutatea, viclenia și sarcasmul, care dădeau însăși tonalitatea romanului picaresc. Ceea ce reține Cervantes din romanele picarești nu este spiritul și concepția pesimistă de viață, ci caracterul realist dominant, aplicația spre povestirea de călătorie, grația puțin aspră, trăsăturile răutăcioase și comicul, care adeseori se rezolvă în farsă (A. Castro).

Cervantes, omul

Capodopera lui **Miguel de Cervantes Saavedra** (1547—1616) și a întregii literaturi spaniole din epoca Renașterii este *Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha* (partea I-1605 ; partea a II-a — 1615). Romanul (cea mai răspîndită și mai comentată operă din întreaga literatură universală) este, prin bogăția de tipuri, de situații și de probleme, o adevărată carte a Spaniei secolului al XVI-lea.

Dacă însă în Don Quijote recunoaștem oglinda critică a Spaniei din acea vreme, nu putem să nu vedem în ea și cartea dezamăgirii unui om. Viața lui Cervantes a fost un lung șir de deziluzii. În Cervantes, reprezentant strălucit al Renașterii — „cel mai sănătos și mai echilibrat dintre geniile Renașterii", cum îl califică un mare critic spaniol — contemplativul se întîlnește cu omul de acțiune, mintea pătrunzător critică cu pasiunea idealului, îndrăgostitul literelor cu acela al armelor.

Și primul ideal pe care Cervantes l-a urmărit în viață a fost idealul militar. Erou în bătălia navală contra turcilor de la Lepanto, elogiat de comandantul suprem, Don Juan de Austria, Cervantes se întoarce din bătălie fără brațul stîng. Apoi, după cinci ani de captivitate la mauri în Alger, se înapoiază în patrie. Dar Spania nu mai are nevoie de el și Cervantes e silit să părăsească armata în care servise cinci ani și să renunțe la acest ideal.

Se dăruiește acum idealului literelor. Scrie un roman pastoral, scrie versuri, scrie drame, scrie comedii, convins fiind că adevărata lui vocație

este teatrul. Dar scrisul nu-i aduce nici protecţia celor mari, nici glorie, nici destui bani pentru o viaţă oricît de modestă. Trebuie să renunţe şi de astă dată.

Nu-i mai rămîne decît să încerce un ultim ideal : acela de a cîştiga bani. Devine întîi comisar pentru aprovizionarea „invincibilei armate" ; peste un an însă „invincibila armată" piere în valuri. Apoi, perceptor de biruri mai mulţi ani. Şi apoi cîteva luni de închisoare, pentru fraudele săvîrşite de un ajutor al său. A treia înfrîngere, a treia renunţare.

Aşadar, la 30 de ani — deziluzia vieţii militare ; la 40 de ani — deziluzia vieţii literare ; la 50 — deziluzia vieţii practice — iată bilanţul unei vieţi. Pentru posteritate însă, bilanţul n-a fost deficitar, pentru că Cervantes l-a transfigurat artistic într-o operă.

Don Quijote este o carte a Spaniei şi în acelaşi timp cartea unei victime a vieţii, dar fără fiere şi fără lacrimi ; a unui dezamăgit, dar la care dezamăgirea nu apare ca sentimentul unui otrăvit de viaţă, a unui mizantrop, a unui cinic sau a unui revoltat ; dacă poate fi vorba aici de o revoltă, apoi este revolta sub forma umorului împotriva propriei sale iluzionări, împotriva iluziei de a nu fi putut sau de a fi crezut că nu trebuie să-şi ajusteze idealurile după măsura vremilor, a situaţiilor şi a oamenilor. Totuşi, prin vălul acestei conştiinţe melancolice transpare optimismul permanent al unui om echilibrat.

8

Ideile sale literare

Intenţia primordială a autorului, mărturisită încă în prefaţă şi repetată de-a lungul operei, este „de a dărîma cu toată priceperea această uriaşă clădire înălţată din mulţimea cărţilor asupra cavalerismului". Dar dacă Cervantes nu şi-ar fi depăşit cu mult intenţia, cartea sa ar fi rămas o simplă curiozitate a vremii.

De fapt, în secolul al XVI-lea producţia romanului cavaleresc luase proporţiile unei adevărate industrii. Succesul imens de care se bucura această literatură la modă — căreia i se reproşa că răpăceşte minţile şi inimile prin descrierea largă a pasiunilor — alarmă oficialităţile laice şi bisericeşti. Astfel, în Spania, o lege din 1552 interzice imprimarea şi difuzarea romanelor cavalereşti în Indiile occidentale. Trei ani mai tîrziu, cortesele se pronunţă împotriva lor, hotărînd să fie arse în piaţă. Conciliul din Trent, de asemenea, le condamnă aspru, fără să mai vorbim de umaniştii spanioli,

Scanned with OKEN Scanner

care se declară împotriva acestei maladii incurabile. Totuși, în ciuda acestor dispoziții, abundența producției de romane cavalerești nici măcar nu scade! Iată însă că în ianuarie 1605 apare o simplă parodie (cel puțin în aparență) a acestui gen, intitulată *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha* (al cărei succes fără precedent este atestat de apariția a 6 ediții în primul an), și numaidecît autorul ei se dovedește a fi mai tare decît toate conciliile, cortesele și ordonanțele regale. Căci după *Don Quijote* nu s-a mai tipărit în Spania nici un nou roman cavaleresc, iar dintre cele vechi doar o singură reimprimare.

Ceea ce este paradoxal e faptul că vigurosul exterminator al modei vechilor romane cavalerești nu era convins, deplin și fără rezerve, de caracterul nociv al acestui gen de literatură.

Este adevărat că Cervantes îl condamnă, ridiculizîndu-l fiindcă înstrăinează publicul de la realitățile și cerințele vremii, dirijîndu-i atenția și atitudinea într-o direcție falsă — aceea a trecutului ireversibil și a desprinderii de viață. În felul acesta, autorul nu se angajează exclusiv într-o polemică literară. Căci Cervantes nu concepe literatura pur și simplu ca „literatură", ci ca un element de viață, ca o forță ideologică influențînd activ acțiunile sociale. Astfel, Cervantes a văzut clar și rolul social al literaturii.

Ceea ce nu admite el în această prolixă producție de romane cavalerești, monotone și stereotipe, este în primul rînd minciuna și imoralitatea, adică inconsecvența practică a eroilor cu idealurile nobile pe care le afișează și cu care se mîndrea instituția cavalerismului. Cervantes reține și admiră tot ce e frumos, nobil și uman în cavalerism, respingînd doar ceea ce este himeric, imoral, vulgar și fals în formele de degenerare ale idealului cavaleresc.

Cervantes apreciază acele romane cavalerești care sînt „presărate cu născociri ce, de bine de rău, se apropie de adevăr, peste care autorul a așternut vălul fin al celor ce pot fi într-adevăr cu putință" (I, 47). Concepția literară a autorului se exprimă ferm : literatura trebuie să fie „în același timp folositoare și plăcută. Dar aceste culmi nu pot fi atinse de către acela care se îndepărtează prea mult de adevăr și ia în derîdere natura, iar opera lui nu poate fi trainică". Așadar, condiția literaturii, potrivit concepției sale realiste exprimate și cu ocazia aprecierii teatrului contemporan („imitația naturii este primul lucru pe care-l cauți într-o piesă"), este să fie „oglinda vieții omenești, o pildă a moravurilor și o icoană a adevărului" (I. 48).

Scanned with OKEN Scanner

Don Quijote — sensul eroului și umanismul autorului

Poate că nu există un singur erou în întreaga literatură universală care să fi fost mai nedreptățit de înțelegerea marelui public ca Don Quijote.

Alonzo Quijano, devenit Don Quijote, este un cavaler sărac, un „hidalgo", pasionat cititor al romanelor de cavalerie, cu judecata deviată de lectura lor, în primul rînd însă un om pătruns de valoarea înaltei lor moralități ideale. Don Quijote este obsedat de ideea reînvierii cavalerismului rătăcitor, așa după cum un personaj al romanului (Cardenio) e obsedat de ideea dragostei, iar Sancho Panza de ideea parvenirii și a cîștigului.

Față de obsesiile celorlalți doi, mania lui Don Quijote este socialmente superioară, întrucît eroul e obsedat de ideea pe care ar trebui să fie fondată însăși ordinea lumii : dreptatea socială și înlăturarea asupririi. „Eu am venit pe lume să înlătur nedreptatea . . . să vin în ajutorul celor slabi și năpăstuiți", repetă mereu eroul (I, 52 etc.).

Este țelul de viață al unui suflet funciarmente nobil, un suflet în care nu e nimic meschin, nimic interesat. Chiar „faima" pe care o urmărește eroul nu este pentru el un scop în sine ; adevăratul scop al vieții lui, pe care o vrea încununată cu merite reale, este binefacerea faptei sale. Și obsesia lui nu se epuizează în fantezie, acest pasionat al faptei pornește la acțiune. Esența quijotismului constă în fidelitatea eroului față de înalta datorie pe care singur și-a impus-o ; și aceasta, cu prețul acceptării unei vieți de castitate, de onoare, de caritate, a unei vieți grele, pînă la privațiuni și întîlnind la tot pasul înfrîngeri, suferințe, umiliri. În această supunere stoică la nenorocire este cu totul altceva decît un simplu sentiment de mîndrie tipică unui hidalgo castilian, este acea demnitate umană (de care dă dovadă atît eroul, precum a dat în toate împrejurările vieții și părintele său, Cervantes), acea demnitate de a nu voi să se degradeze lamentîndu-se.

Don Quijote nu urmărește să ajungă nici împărat, nici măcar duce : trăiește numai pentru ceilalți, luptă și suferă numai ca să nimicească răul, să facă să triumfe adevărul și dreptatea pe pămînt. Mania eroului, atît sub raportul scopului ce-l obsedează, cît și sub acela al mijloacelor cavalerești la care recurge, nu are din punct de vedere moral nimic reprobabil : dimpotrivă, se apropie mai mult de virtutea înțelepților și a oamenilor mari.

Astfel circumscrisă psihoza donquijotescă, cu alte cuvinte implicînd atîtea valori morale (generozitate, curaj, modestie, claustrare, puritate, dezinteres, acțiune, stoicism și în general idealul său de a se realiza în bine

Scanned with OKEN Scanner

și frumos), această psihoză devine o sumă de virtuți. Cu excepția, bineînțeles, a cazurilor (rare, de altfel) cînd fără voia cavalerului obsesia lui devine vătămătoare celorlalți.

Ratarea măreților isprăvi — cum le vede eroul în delir — și în același timp ridicolul său se datoresc în principal neadecvării faptei la necesitate, a intenției la posibilitățile reale, a idealului la circumstanțele materiale concrete. Această inadecvare compromite toate bunele intenții ale lui Don Quijote, îl compromite atît pe eroul devenit ridicol, cît și faptele lui, care se dovedesc a fi nu numai ineficace, ci adeseori chiar în detrimentul celor pe care cavalerul rătăcitor vrea să-i ajute. Numai aceste cauze îl fac ridicol pe Don Quijote, ale cărui trăsături pozitive de caracter degenerează, cînd eroul trece la acțiune, în fals și comic.

Dar Cervantes subliniază ansamblul de virtuți ale eroului său (firește, cu corectivul de a fi adaptate necesității, posibilităților și realității), căci în concepția autorului ceea ce servește progresului social sînt tocmai aceste virtuți, proprii eroului său. Și acest erou este una din cele mai splendide exemplare de umanitate pe care le-a creat literatura tuturor timpurilor. În aceste momente de calm, cînd nu mai este deci obsedat de cavalerie și cavalerism, Don Quijote crește la dimensiunile superioare ale înțelepciunii, ale bunului simț și clarviziunii în problemele și domeniile cele mai diverse. Elocvența eroului se desfășoară atunci cu o limpezime de logică și cu o puritate de expresie care situează aceste pasaje printre paginile cele mai frumoase ale prozei Renașterii. Atitudinea și cultura umanistă a lui Cervantes se manifestă în special în aceste discursuri ale Cavalerului Tristei Înfățișări, discursuri în care Cervantes își expune ideile asupra celor mai variate subiecte.

În afară însă de urme și atitudini, umanismul lui Cervantes se manifestă în abordarea directă a unor teme specifice gîndirii Renașterii. Astfel, de pildă, acea doctrină a naturii concepută ca o putere divină ce creează pe om (doctrină fundamental anticreștină), pe care o susține scriitorul vorbind în repetate rînduri despre „natura, majordomul lui Dumnezeu". Acest cult al naturii implică și gustul lui Cervantes pentru genul literar al pastoralei, concepută ca mijloc de evadare din obositoarea și viciata societate ; sau acel pasaj din Don Quijote (prefigurînd preceptul de mai tîrziu al lui J. J. Rousseau : „natura este bună"), în care elogiază miticul trecut, cînd nu existau proprietate privată, asuprire, abuzuri și nedreptăți. În aceeași ordine umanistă se înscrie și faimosul discurs al lui Don Quijote despre arme și litere, aducînd în discuție o temă frecventă în scrierile oamenilor Renașterii : problema superiorității profesiunii militare sau a ace-

Scanned with OKEN Scanner

leia a omului de litere. Dacă Cervantes, omul Renașterii și eroul de la Lepanto, o prețuiește mai mult pe prima (deși îi păstrează cea mai înaltă considerație și celei de a doua), este pentru că războiul, prin grelele încercări la care îl supune pe ostaș, e cea mai aspră școală de caracter și pentru că armele au drept scop principal de a asigura însăși condiția de dezvoltare a literelor : pacea. „Această pace e adevăratul țel al războiului“ (I, 37).

Dar, în afară de aceste disertații, ceea ce îl ridică definitiv pe erou deasupra oricărei zeflemisiri este profesiunea sa de credință de pe patul morții. „Viața mea — recunoaște eroul, precum va recunoaște și cititorul — viața mea n-a fost atît de păcătoasă încît lumea să aibă dreptul să mă socotească nebun“. În acest ultim și cel mai frumos capitol al cărții găsim justificarea cea mai convingătoare a măreției sale morale. „Am fost nebun și acum iată-mă întreg la minte“, rostește muribundul, adresîndu-se prietenilor săi. „Mă puteți ferici, prieteni, căci nu mai sînt Don Quijote de la Mancha ci Alonzo Quijano, pe care blîndețea lui l-a făcut să mai fie numit cel Bun“. Așadar, eroul nu se simte învins cu adevărat cîtă vreme pentru supraviețuitori rămîne amintirea, nu a faimosului Don Quijote de la Mancha, ci a lui Alonzo Quijano cel Bun. Vindecat de rătăcirea lui, eroul rămîne încredințat, ca și pînă acum, că valoarea supremă a vieții este bunătatea. Iată un fapt ce pune în adevărata sa lumină sensul unui personaj, caracterul unui scriitor și semnificația unei cărți, unde — caz unic în literatura universală — întîlnim mai bine de șase sute de personaje, dintre care însă nici unul nu este cu adevărat odios.

Sancho Panza și resursele umorului

10

O trăsătură genială a cărții este faptul că, în loc de un protagonist, Cervantes a imaginat doi, de dimensiuni diferite, dar cu un relief identic. Sancho Panza nu mai este scutierul insignifiant din vechile romane cavalerești, nici personajul simplu din popor, care în teatrul spaniol al epocii deține poziția unei critici democratice, ci un personaj pus aproape de la începutul romanului alături de eroul principal.

Desigur că intenția lui Cervantes a fost ca, prin contrast, figura lui Sancho să dea relief moral lui Don Quijote, să-i pună în evidență psihoza, să aducă configurația elementară a bunului simț rustic și să obțină acel efect de umor democratic, care este unul din apanajele literaturii spaniole din epoca ei de aur. Dar, pe măsură ce acțiunea înaintează, asistăm la un fenomen de a cărui subtilitate nu sînt capabili decît marii scriitori, și anume

Scanned with OKEN Scanner

la un adevărat proces de osmoză spirituală ce are loc între cavaler și scutierul său. Viața lor comună, de aventuri, privațiuni, suferințe, umiliri, precum și reciproca lor cunoaștere profundă duc atît la „donquijotizarea" lui Sancho, cît și la „sanchizarea" lui Don Quijote, ca să întrebuințăm termenii unui alt critic spaniol. Începînd din partea a doua a romanului, Don Quijote înclină spre o viziune mai practică, spre un bun simț mai apropiat de realitate, spre o potolire a entuziasmului său frenetic. În același timp, sub influența cavalerului asistăm la donquijotizarea lui Sancho, pe de o parte în sensul că ajunge să se contamineze de mania stăpînului său, pe de altă parte în sensul unei înălțări morale a rusticului scutier.

Figura mucalitului scutier avea, în intenția inițială a lui Cervantes rostul unei resurse de umor. În genere, aceste surse de umor în romanul lui Cervantes sînt multiple, dar aproape toate se reduc la categoria nepotrivirii, în înțelesul de contrast, de incompatibilitate, disproporție și dezacord.

Este, dintru început, umorul derivat din tema cavalerului ce caută să reînvie o instituție medievală într-o lume modernă. Este apoi umorul pe care îl sugerează contrastul scenei, acest peisaj dezolant, pietros, sterp, uscat de arșița soarelui Manchei, scenă în care se desfășoară însă o acțiune dinamică, ce pune în mișcare idealuri atît de pasionate. Apoi, firește, puternice efecte de umor provoacă violentul contrast inițal dintre caracterele celor doi protagoniști. O varietate mai fină, dar suculentă, de umor verbal, o furnizează în special limbajul pitoresc, jocurile de cuvinte și debitul uimitor de zicători și proverbe al lui Sancho. În fine, efectele cele mai directe de umor, în varietăți de grotesc, burlesc, ridicol și duse pînă la sarcasm, le obține Cervantes din exploatarea dezacordului situațiilor în care se plasează singur Don Quijote, situații despre care am vorbit mai înainte. Burlescul aventurilor cavalerului rătăcitor este ceea ce aprecia publicul cititor al veacului al XVII-lea ; este, de asemenea, ceea ce i-a asigurat larga popularitate de-a lungul veacurilor, dar la care nu se poate rezuma și cititorul avizat, care vrea să se pătrundă de marea valoare a acestei capodopere, de înaltul ei mesaj artistic, de apelul la dreptate și generozitate, de însuși sensul ei progresist.

Fresca critică a Spaniei timpului

Canavaua romanului lui Cervantes este dintre cele mai largi din întreaga istorie a romanului. Aproape toate tipurile Spaniei epocii sînt reprezentate aici, de la curtea ducală pînă la sclavii galerelor. Toată galeria aceasta

de tipuri dă o mare bogăţie de colorit cărţii, bogăţie de colorit la care contribuie şi varietatea tonului naraţiunii, care parcurge toate gamele, de la sublim pînă la farsă şi de la oribil pînă la burlesc.

Dar prezentarea acestei imense fresce sociale, cu mijloacele realiste pe care Cervantes le-a deprins desigur şi la şcoala prozei picareşti (a cărei filozofie pesimistă însă el a refuzat-o întotdeauna), nu este de loc făcută într-un spirit obiectivist. Firește că rigorile cenzurii îi impuneau lui Cervantes să-şi mai mascheze vederile democratice şi progresiste. Totuşi atitudinea critică faţă de realităţile contemporane este destul de limpede în opera celui mai dotat cu simţ critic obiectiv dintre toţi scriitori spanioli ai timpului.

Astfel, într-o epocă atît de efervescentă, cînd Spania ducea lupte continue în America de Sud, cînd se gîndea să distrugă „eretica Anglie", cînd aroganţa ei militară revolta Italia, cînd ducea lupte crude în Ţările de Jos, cînd, în fine, Spania proiecta o mare cruciadă împotriva turcilor, iată că Cervantes nu găseşte de cuviinţă să laude o singură dată măcar războaiele Spaniei, de cucerire şi de „apărare a dreptei credinţe". Oare asta nu înseamnă o atitudine clară împotriva politicii aroganţilor „regi catolici" ? Căci, pe de altă parte, dacă Cervantes elogia, totuşi, meşteşugul armelor în primul rînd, era pentru a sublinia că rolul armelor este de „a statornici pacea, adică cel mai mare bine pe care îl pot dori oamenii în această viaţă" (I, 37).

„Epoca de aur, despre care Don Quijote vorbeşte cu atît entuziasm, ce altceva este dacă nu critica aspră la adresa realităţilor timpului său ? „Totul pe atunci era pace, prietenie, înţelegere", vorbeşte Don Quijote. „Nu exista ipocrizia, minciuna, asuprirea. Singură dreptatea stăpînea, fără să fie tulburată de glasul momelii şi al corupţiei, care astăzi o asupreşte şi caută s-o nimicească. Legea bunului plac nu încolţea încă în mintea judecătorilor . . . Astăzi, în vremea noastră tulbure şi josnică . . . trîndăvia înăbuşă înţelepciunea, corupţia înăbuşă virtutea, iar neobrăzarea este la loc mai de cinste decît vrednicia . . . " (II, 1 şi II).

Declinul general al Spaniei este judecat cu multă pătrundere de Cervantes, „Numai acele neamuri au drept la viaţă — spune eroul său — care ştiu să-şi păstreze măreţia prin virtuţile, avuţiile şi priceperea cîrmuitorilor lor" (II, 6). Dar cîrmuitorii Spaniei, despre care Sancho spune că n-ar da pe ei „nici o ceapă degerată" (II, 3), nu se gîndesc decît să fure şi să risipească avuţiile ţării, în loc să le „cheltuiască cu folos pentru cei mulţi", cum se exprimă Don Quijote. Şi „sînt cu sutele continuă scutierul, dintre cei care nu ştiu nici măcar să citească şi care, totuşi, cîrmuiesc ca

Scanned with OKEN Scanner

niște vulturi hrăpăreți" (II, 22). În locul oricăror virtuți, aceștia afișează aroganța lor nobiliară uitînd că „adevărata noblețe se sprijină pe virtute... Căci sîngele se moștenește, — continuă Don Quijote, — pe cîtă vreme virtutea se cucerește ; și virtutea prețuiește mai mult decît sîngele" (II, 42). În felul acesta judecată aristocrația, este explicabil de ce, dintre sutele de personaje ale romanului, toate reliefate și vii, singurele lăsate intenționat șterse și mișcîndu-se ca niște marionete sînt tocmai ducele și ducesa. Tocmai ducele și ducesa, prezenți în mai bine de douăzeci de capitole ale romanului !

Desigur că și celălalt stîlp al statului, biserica, are o comportare nu mai puțin lamentabilă. Aici însă autorul trebuia să fie mai prudent, căci Inchiziția veghea. Totuși, poziția critică a lui Cervantes este destul de lămurită. Nu este oare semnificativ faptul că nici una din figurile eclezias-tice din roman nu este arătată niciodată în postură de adevărat preot și că nici una nu face vreodată uz de argumentația teologică sau morală ? Dar nu numai atît : Cervantes vorbește despre „mulți teologi care nu fac două parale în fața altarului" (II, 3) ; alții sînt „mici la suflet", îndemnînd pe cei avuți „spre zgîrcenie", deși clericii sînt „oameni care nu-și uită niciodată de burtă" (I, 19) ; în fine, continuă Don Quijote, „toți cei care poartă fuste (adică sutane) nu au altă armă, întocmai ca și femeile, decît limba" (II, 32). Dacă la toate aceste ieșiri mai adăugăm aluziile și ironiile la adresa călugărilor sau a superstițiilor religioase, precum și predilecția autorului pentru zicala (pe care o repetă de trei ori în decursul romanului) că „în dosul crucii se ascunde diavolul" (I, 6 ; II, 33, 47), trebuie să recunoaștem că îndrăzneala lui Cervantes se apropie de temeritate.

Adevăratul democratism al lui Cervantes se afirmă mai ales în atenția pe care o acordă figurilor din popor, atît de numeroase și variate, prezentate obiectiv, cu toate defectele lor, dar și cu frumoasele însușiri sufletești care precumpănesc și care atrag simpatia categorică a autorului și a cititorului asupra acestor oameni simpli.

Prin toate aceste eminente calități, Cervantes ocupă unul din primele locuri în istoria universală a literaturii, punînd în același timp primele pietre la temelia romanului modern. Căci, arătînd în numeroase ocazii superioritatea mentală și morală a eroilor săi asupra claselor conducătoare, elogiind și efortul acestor eroi de a se înălța deasupra unei vieți de mediocritate prozaică (caractere de bază ale „romanului burghez" de mai tîrziu), cu alte cuvinte ridicînd cazurile vieții de toate zilele (cum spune M. y Pelayo) „la demnitatea epopeii", autorul lui Don Quijote „a dat cel dintîi model al romanului realist modern".

Scanned with OKEN Scanner

12

Teatrul. Lope de Vega. Calderón

Spania şi-a creat un teatru mai naţional ca teatrul oricărui alt popor — în afară de greci. Dar drumul pe care l-a urmat pînă să-şi constituie — în „secolul" său „de aur" — o personalitate atît de originală, n-a fost nici simplu, nici uşor. Treptat-treptat însă, precursorii săi de la începutul secolului al XVI-lea i-au statornicit temeliile : **Juan del Encina** i-a dat personaje din popor, limbajul rustic şi scene din viaţa obişnuită ; **Torres Naharro** i-a dăruit complicaţia intrigii şi verva dialogului ; **Lope de Rueda** l-a legat de contemporaneitate, iar cu **Juan de la Cueva** intră larg în teatru subiectele din trecutul istoric şi legendar al Spaniei, împreună cu farmecul poeziei populare. Elementele deci erau create ; geniul lui Lope de Vega însă le va unifica într-o strălucită sinteză — unică.

Extraordinara viaţă a lui **Lope de Vega** (1562—1635) revelează în cel mai înalt grad personalitatea bogată, complexă, efervescentă şi contradictorie a unei figuri tipice de Renaştere. Soldat şi preot, poet şi spadasin, burghez paşnic şi curtean strălucit, tată de familie tandru şi amant la fel de tandru, Lope de Vega este tipul epocii sale, pe care a trăit-o din plin şi în toate planurile. Pe lîngă toate acestea, a fost şi un scriitor prolific, de la distanţă cel mai prolific scriitor al lumii, din toate timpurile. Numai operele sale nedramatice umplu 21 de volume masive, la care se adaugă 1 800 de drame şi comedii, plus 400 de piese religioase. Din această uriaşă producţie dramatică — şi încă aproape în întregime scrisă în versuri ! — ni s-au păstrat 470 de drame şi comedii, în afara unui număr de piese religioase. Cele trei categorii principale în care pot fi grupate piesele lui Lope de Vega alcătuiesc însăşi aspectele mari ale teatrului spaniol : drame istorice, comedii de moravuri şi piese cu subiecte din viaţa poporului.

În drama sa istorică Lope tratează subiecte luate din istoria aproape a tuturor ţărilor cunoscute la acea dată. De exemplu, în *„Uimitorul principe transilvan"* vorbeşte de valahi, de moldoveni şi de mai multe localităţi din ţara noastră. Dar principalul subiect al acestei categorii de drame rămîne Spania. Amintirea trecutului era ţinută mereu proaspătă în mintea poporului prin sutele şi miile de romanţe populare ce evocau figuri şi fapte din istoria Spaniei. Romanţele populare din care Lope s-a inspirat foarte des, i-au inoculat un simţ al tradiţiei şi clare atitudini democratice. De altfel, teatrul lui Lope (şi în genere întregul teatru spaniol) a devenit atît de original şi de popular pentru că inspiră spectatorului, în lumina unei

Scanned with OKEN Scanner

concluzii optimiste asupra vieții, un puternic sentiment de demnitate umană, de mîndrie națională și de dreptate socială. Sînt aspecte care nici chiar în teatrul englez nu apar decît uneori, și rareori ca aspecte dominante.

În dramele sale istorice Lope evocă vechile timpuri ale regilor care au luptat pentru eliberarea țării de sub mauri și care cu simplitatea lor rustică exercitau asupra supușilor o autoritate patriarhală. În altele, evocînd vremile mai noi ale dezordinelor feudale, Lope susține ideea absolutismului monarhic, idee progresivă pentru acel timp, prin faptul că prezintă puterea regală ca apărînd interesele poporului împotriva feudalilor, ca în „*Peribanez și comandorul din Ocana*". Totuși, el nu-l adulează, nu-l idealizează pe rege ca om, ci îl prezintă cu toate viciile lui detestabile, ca în „*Steaua Sevillei*". În sfîrșit, în dramele inspirate din faptele recente ale conquistadorilor, Lope nu ezită să-i prezinte pe cuceritorii spanioli cu toată cruzimea lor, elogiind în schimb eroismul băștinașilor indieni, ca în minunata dramă (din păcate puțin cunoscută), „*Înfrîngerea araucanilor*".

Mai cunoscut este însă Lope de Vega publicului prin comediile sale de moravuri — numite de obicei și comedii „de mantie și spadă", după portul eroilor principali, orășeni din aristocrația mijlocie și cea scăpătată. Interesul și strălucirea acestui gen dramatic pur spaniol, dus de Lope de Vega la culmi neîntrecute de artă, rezidă în legătura sa strînsă cu viața de fiecare zi, în verva unei satire care ustură dar și înveselește, în bucuria nestăpînită de viață, de plăceri și de frumos, în extraordinara vivacitate a acțiunii, a mișcării, a gesturilor, a umorului, a replicilor. Nu merge prea departe comedia „de mantie și spadă" în redarea amplă și realistă a realității sau în aprofundarea caracterelor, dar găsim aici în schimb cel mai viu și mai pitoresc tablou al societății orășenești din Spania vremii.

Materia comediilor lui Lope de Vega este dată de conflictele personale sau familiale născute din iubire, din iubirea complicată cu sentimente de gelozie, de mîndrie de castă sau de onoare a familiei. Aici marele dramaturg umanist proclamă și ilustrează credința în posibilitatea fericirii pămînțești, în succesul persoanei umane și în atotputernicia iubirii, ca în aceste versuri din *Cîinele grădinarului* :

„O, pînă ce nu simți și tu iubirea,
Nu știi ce e ! O dragoste de-un an,
Chiar dacă-ncerci s-o uiți, încerci în van :
Se ține scai de tine amintirea.

Și, totuși, poți afla tămăduirea,
Cînd vezi c-ajungi, cu timpul, la aman :
Privirile ți-ndrepți spre alt liman.
Un nou amor ți-aduce izbăvirea.

Cel prins de vechea dragoste gîndește
Că doar așa din mreji se va desprinde ;
Dar răzbunarea lui îl pedepsește ;

În loc să-ți lași simțirea să colinde,
Mai bine speri ; căci vechiul foc mocnește,
Și, cînd nici nu te-aștepți, se reaprinde !"

Eroii acestei comedii — adevărate figuri de Renaștere — sînt tineri curajoși și hotărîți, energici și înflăcărați în pasiunile lor. La fel sînt și eroinele, și trebuie să observăm aici că nici un alt dramaturg al vremii n-a avut o asemenea intuiție a virtuților, capacității și posibilităților morale ale femeii. Cît despre elementul comic, acesta este de obicei valetul — prezentat însă de Lope ca un tip inteligent și ingenios, care rîde de aroganța sau prostia altora și care — mai deștept decît nobilul său stăpîn — îl scoate adeseori din încurcătură. *„Cavalerul din Olmedo"*, *„Fata cu ulciorul"* sau *„Cîinele grădinarului"* sînt comediile cele mai cunoscute în care Lope ironizează aroganța nobiliară și în care iubirea nu este văzută nici ca simplu divertisment al instinctului erotic, nici ca o convențională abstracțiune platonică, ci ca un elan cinstit, sănătos, în același timp carnal și afinat, înobilat, spiritualizat.

Al treilea sector al dramaturgiei lui Lope — cel în care personajele principale sînt țărani — este sectorul pe care Renașterea spaniolă îl anexează cu strălucire pentru prima dată la dramaturgia modernă universală. De asemenea — pentru prima dată apare acum în istoria modernă a teatrului cadrul vieții rustice ; dar nu incidental, parțial sau scăldat în lirismul feeriei, ca la Shakespeare, și nici idilic, convențional, clasicizat ca în drama pastorală italiană, ci ca un cadru de viață bogat, viu, colorat și foarte adevărat. Totul îl încîntă pe Lope la Țărani : de la pitorescul costumelor sau patriarhalitatea obiceiurilor pînă la noblețea sentimentelor sau demnitatea ținutei. Și nu numai aspectele luminoase îi reține atenția, ci și nedreptatea, suferința, împilarea îndurată de țăran. Abuzurile revoltătoare ale nobilului și mîndria cu care țăranul îl înfruntă constituie tema unor drame puternice ca *„Judecătorul cel mai bun e regele"*, *„Judecătorii din Castilia"* sau *„Fuenteovejuna"*.

Scanned with OKEN Scanner

Drama „*Fuenteovejuna*", de pildă, impresionează prin atmosfera de teroare dezlănțuită de comandor asupra satului, prin ținuta demnă a tinerilor îndrăgostiți, apoi prin caracterul popular de largă respirație a revoltei mulțimii, pentru a culmina în momentele — de-a dreptul grandioase — de solidarizare a țăranilor în fața cruntei represiuni. Iată-l pe Frondoso amenințîndu-l cu arbaleta pe comandorul care vrea să-i necinstească iubita :

Frondoso : Nobile cavaler, lasă fata în pace, fiindcă altfel poți fi sigur că pieptul tău va deveni ținta mîniei și furiei mele !

Comandorul : Cîine ! Țărănoiule !

Frondoso : Aici nu mai sîntem cîini ! Fugi, Lorenza !

Comandorul : Blestemat fie ceasul în care mi-am lepădat spada !

Frondoso : Ferește-te, stăpîne, căci dacă ating trăgaciul, te dobor !

Comandorul : Acum fata a fugit. Așa că, lasă jos arbaleta, trădător infam ! Las-o jos numaidecît, țărănoiule !

Frondoso : Ce spui ? S-o las jos ca apoi să mă poți ucide ? Bagă de seamă ! Iubirea e surdă și din clipa cînd a pus stăpînire pe tine, nu mai ascultă de nici un cuvînt.

Comandorul : Cum ? Un nobil viteaz ca mine să fugă de un țăran ? Haide, trage, nelegiuitule, trage !

Frondoso : Asta nu. Eu stau la postul meu și fiindcă sînt silit să-mi apăr viața, iată, plec cu arbaleta.

Comandorul : Ce situație stranie ! Dar voi ști să mă răzbun pentru primejdia prin care am trecut și pentru rușinea pe care am îndurat-o. O, Dumnezeule, de ce nu pot să-l omor chiar acum ?

Pentru prima dată în istoria teatrului apare figura țăranului mîndru și gata să-și înfrunte stăpînul, cînd este în joc dreptatea și cinstea lui. Adevăratul erou al dramei este aici un erou colectiv, masa țăranilor, satul întreg — și în acest sens nu se găsesc în întreaga literatură decît două drame echivalente, demne de a sta alături de „*Fuenteovejuna*" : „*Henric al V-lea*" a lui Shakespeare și „*Boris Godunov*" a lui Pușkin.

Desigur că nu toate aspectele teatrului Renașterii spaniole se pot găsi la Lope de Vega. **Calderon de la Barca** (1600—1681), de pildă, ilustrînd criza umanismului din epoca Contrareformei, va aduce un lirism melancolic, puternice înclinații spre idealismul filozofic (ca în celebra sa dramă

Scanned with OKEN Scanner

„Viața este vis") și spre misticismul religios (ca în *„Devoțiunea crucii"*), dar uneori și un realism robust, ca în *„Alcaldele din Zalamea"* sau în unele comedii în care se apropie de factura și valoarea pieselor lui Lope de Vega. **Tirso de Molina** (1583—1648), creatorul lui Don Juan, va introduce în comedie complicația exagerată a intrigii (ca în *„Don Gil de Ciorap-Verde"*), iar **Alarcon** (1580—1639), un dramaturg pe nedrept neglijat azi, (autorul dramei *„Țesătorii din Segovia"*) — un studiu mai aprofundat al caracterelor (ca în piesa *„Adevărul suspect"*). Totuși Lope de Vega este cel care rezumă teatrul spaniol în esența sa și care totodată ilustrează particularitățile acestui teatru, în raport cu teatrul celorlalte țări din timpul Renașterii și, în primul rînd, în raport cu teatrul englez.

13 ## *Literatura Renașterii franceze și spaniole în România*

Scriitorilor români din secolul trecut nu le-au rămas necunoscute nici operele literare ale Renașterii franceze, deși aici nu putem nota decît cîteva momente.

Astfel, Dobrogeanu-Gherea îl numără pe Rabelais (în 1890) printre foarte puținii scriitori de geniu „care prin rîsul lor au biciuit vițiile societății". Costache Negri citise *Gargantua și Pantagruel* în ediția ilustrată de Gustave Doré. Alecu Russo era „un cunoscător perfect al literaturii franceze și un pricepător al autorilor de savoare lingvistică precum Rabelais", observă G. Călinescu. Același critic (care, deși nu afirmă o influență directă, semnalează însă înrudiri tipologice între umorul rabelaisian și cel al lui A. Pann, I. Creangă sau C. Hogaș), vorbind de C. Negruzzi găsește în *Păcală și Tîndală* un umor de esență rabelaisiană. Iar la T. Arghezi, analizînd *Flori de mucigai,* relevă că „raritatea și savoarea sînt însușirile lor, ca și ale operei lui Rabelais". De altfel, înalta prețuire pe care Tudor Arghezi o dădea lui Rabelais a rămas constantă de-a lungul deceniilor și o intenție stăruitoare a poetului (din păcate nerealizată) a fost aceea de a da o versiune românească a romanului rabelaisian. Prima prelucrare a lui *Gargantua* a fost publicată în urmă cu mai bine de două decenii (de A. V. Macri), dar prima traducere integrală, fidelă, adnotată, a fost începută prin publicarea (în 1962, de R. Vulpescu) a primei cărți a romanului lui Rabelais.

Dintre ceilalți scriitori ai Renașterii franceze, urmărind pătrunderea lui Ronsard în România, reținem un moment cu atît mai semnificativ cu cît apare în presa muncitorească în timpul primului război mondial. E vorba

Scanned with OKEN Scanner

de traducerea liberă (a lui Al. Costin, publicată pe prima pagină, sus, a ziarului „Lupta“ din 12 oct. 1915) a unui sonet care începe :

„Ah, aș voi să văd pe cîmpul de măcel
Pe-acei ce vor război, cînd corbii fioroși
Sfîșie, fără milă, cu lovituri de cioc
Atîtea inimi și ochi odată-nflăcărați !“

Scriitorii spanioli ai Renașterii încep să fie cunoscuți publicului românesc încă din 1709, cînd Nicolae Costin dă o traducere prescurtată a operei de mare faimă europeană a lui Antonio de Guevara, *Ceasornicul Domniloru* (manual al principelui „luminat“), manuscris care circulă în multe copii. Următoarea operă iberică tradusă în românește (1794) este *Critil și Andronius* („El Criticon“), romanul filozofic al lui Baltasar Gracian.

În secolul al XIX-lea, interesantă de remarcat este mai întîi traducerea primului celebru roman picaresc : *Întîmplările lui Lăzărilă din Torma* (1839, în 2 volume, de Barbu Tîmpeanu) ; apoi seria primelor traduceri de Cervantes : *Don Chishot de la Mancha* (1840, în 2 vol., de I. Eliade Rădulescu, din limba franceză) ; două din *Nuvelele exemplare* (în „Calendarul Curierului“, 1874 și 1876) ; nuvela *Curiosul nepriceput* (din „Don Quijote“, partea I, cap. 33—35), tradusă din spaniolă de St. Vîrgolici (în „Convorbiri literare“, 1881), care dă în anul următor în aceeași revistă o altă nuvelă : *Captivul*, de asemenea, extrasă din romanul lui Cervantes (partea II, cap. 39—41). Tot Vîrgolici publică traducerea (neterminată) a primei părți din *Don Quijote*, prima traducere din original a acestei capodopere. Alte două „nuvele exemplare“ sînt publicate în 1901 și 1909 (*Senora Cornelia* și *Ciinii din Valladolid*), în timp ce I. L. Caragiale publică repovestirea *Curiosul pedepsit* (1911, și în vol. *Reminiscențe*, 1915). Primele studii asupra lui Cervantes apar în 1842 (de I. Eliade Rădulescu), în 1866 (în rev. „Familia“) și în 1868 (de St. Vîrgolici), urmate de altele, ale lui O. Densusianu, D. Caracostea, N. Iorga, E. Lovinescu etc. Ultimele două traduceri ale lui *Don Quijote* după original sînt incomplete : cea a lui Al. Popescu-Telega redă integral partea întîi, iar cea a lui I. Frunzetii și E. Papu — justă, fidelă și expresivă — redă ambele părți într-un tot organic, dar prescurtat (1957). O ediție integrală — prima traducere a romanului lui Cervantes, completă și din original, realizată de Ion Frunzetii și Edgar Papu, — a apărut în 1965.

Între momentele de pătrundere a altor scriitori renascentiști spanioli în cultura noastră notăm apariția unor versuri traduse din Lope de Vega (în „Viața nouă“, 1919 și „Convorbiri literare“, 1921), scriitor despre care

Vîrgolici scrisese un studiu în „Convorbiri literare“ din 1869 ; sau traducerea unei opere satirice a lui Quevedo : *Lumea văzută pe dinăuntru* (Tg. Jiu, 1936) ; sau un sonet de Góngora, publicat în „Viaţa nouă“, 1919.

Oricît de sporadice au fost şi menţiunile despre literatura portugheză, totuşi despre Camões se publică ample articole de prezentare încă din 1880 (în „Familia“ şi „Literatorul“). În 1898, „Revista literară“ publică *Sonete alese de ale lui Camões* (altele vor fi traduse, în proză, de G. Băiculescu în 1924, în „Adevărul literar şi artistic“), iar în 1928 N. Iorga va publica traducerea a 16 poeme. Un fragment din *Lusiada* este tradus de G. Băiculescu în 1924. Capodopera lui Camões a fost pentru prima dată tradusă integral, în versuri şi după original, de Aurel Covaci (1965).

Scanned with OKEN Scanner

★ *Literatura Renașterii în Anglia și Germania* ★

1
PARTICULARITĂȚI ISTORICE ȘI CONSECINȚE ÎN CREAȚIA LITERARĂ
2
UMANISMUL ENGLEZ : TH. MORUS
3
DIRECȚII ALE POEZIEI ȘI ROMANULUI
4
SHAKESPEARE POET
5
TEATRUL ENGLEZ ÎN RENAȘTERE
6
SHAKESPEARE ȘI DRAMA ISTORICĂ
7
MARILE TRAGEDII SHAKESPEARIENE
8
COMEDIILE LUI SHAKESPEARE
9
RENAȘTEREA ÎN GERMANIA
10
UMANISMUL GERMAN ȘI ERASM
11
HANS SACHS, POET PAMFLETAR
12
POEZIA POPULARĂ
13
CĂRȚILE POPULARE GERMANE
14
LITERATURA RENAȘTERII ENGLEZE ȘI GERMANE ÎN ROMÂNIA
15
CONCLUZII ASUPRA LITERATURII DIN EPOCA RENAȘTERII

Particularități istorice și consecințe în creația literară 1

După ce în secolul al XIV-lea Anglia a fost scena unor mari prefaceri în toate domeniile vieții sociale, economice, politice și religioase, în secolul următor asistăm la procesul de dezagregare a relațiilor feudale și de dezvoltare rapidă a relațiilor burgheze. Noua dinastie a Tudorilor, a cărei domnie ocupă tot secolul al XVI-lea, sprijină noua politică economică și națională, făcînd din Anglia un stat puternic sub raport industrial și co-

Scanned with OKEN Scanner

mercial. Se creează o puternică flotă comercială, sînt acaparate noi pieţe de desfacere şi se dezvoltă comerţul colonial.

O dată cu avîntul industriei textile se acaparează însă noi terenuri pentru păşuni, ceea ce duce la alungarea ţăranilor de pe pămînturile lor, la mizerie, şomaj şi la apariţia proletariatului. Th. Morus prezintă astfel această situaţie :

> „În orice colţ al regatului unde se face lîna cea mai subţire şi, ca atare, mai de preţ, dau buzna nobilii, bogătaşii şi chiar unii dintre cei ce stau în fruntea mînăstirilor... neîndestulaţi cu veniturile şi dijmele fiecărui an... şi nemulţumiţi că trăiesc în trîndăvie şi strălucire, fără să fie de nici un folos ţării, ci mai degrabă păgubind-o, nu lasă nici un petic de pămînt pentru arături... prefac în paragină toate aşezările omeneşti şi preschimbă în pustiu orice locuri de ţarină." *(Utopia* C. I.).

Şi reforma religioasă (1533) contribuie la accelerarea dezvoltării capitalismului şi proletarizării maselor ţărăneşti. Cel mai puternic motiv al reformei bisericeşti a fost confiscarea bunurilor mănăstireşti şi bisericeşti (o treime din tot terenul cultivabil al ţării) noii proprietari pornind apoi mai intens exploatarea capitalistă a acestor terenuri. De aceea, reforma engleză nu a luat în primul moment caracterul unei mişcări populare ; numai ruperea cu Roma şi încetarea plătirii dărilor bisericeşti uriaşe a fost bine primită de popor.

Apărută în aceste condiţii, cultura umanistă, capătă aici caractere specifice. Umanismul englez ia un ton mai puţin literar, mai puţin speculativ, mai puţin filozofic decît, de pildă, în Italia ; în schimb este mai preocupat de probleme politice, sociale şi morale. Rivalitatea economică şi politică dintre Anglia şi Spania, împinsă pînă la forma războiului (1588), a determinat cultivarea unui patriotism intens, manifestat pe plan literar prin glorificarea istoriei, a legendelor, a tradiţiilor naţionale. Dacă atmosfera generală de tensiune a determinat înflorirea teatrului (mai întîi exprimîndu-se prin titanismul exaltat în teatrul lui Marlowe, apoi prin seria de drame istorice shakespeariene), în schimb umanismul a rămas mult timp fără un decisiv efect asupra poeziei şi prozei. De aceea, literatura Renaşterii a înflorit în Anglia mai tîrziu, afirmîndu-se în principal în domeniul dramaturgiei, în proză şi poezie, dînd mai puţine opere de valoare şi de circulaţie universală.

Scanned with OKEN Scanner

Umanismul englez : Th. Morus

Caracterul social — politic al umanismului englez, legat de marile probleme de viață ale timpului, se reflectă în cea mai reprezentativă operă a umanismului englez, în *Utopia* lui **Thomas Morus.** Această carte de critică hotărîtă a stărilor existente, departe de a fi un simplu exercițiu de umanist, urmărea în mod declarat să influențeze guvernarea și constituția Angliei, dezvăluind cauze și propunînd soluții.

Ca burghez și ca umanist, Morus (n. 1478) era un monarhist. Crescut în sfera de idei a burgheziei londoneze, era un „om al ordinii", care de nimic nu se temea, mai mult decît de o acțiune autonomă a poporului. „Totul pentru popor, nimic prin popor", aceasta era lozinca burghezului Morus (pe care, de pildă, războiul țărănesc german îl înspăimîntase). Criticînd însă excesele absolutismului, el cere ca regele să se îngrijească mai mult de buna stare a supușilor decît de război sau de o viață fastuoasă, cerință exprimînd deschis interesele burgheziei. Th. Morus elaborează în *Utopia* sa un program politic care a găsit repede o largă aprobare în rîndurile cititorilor și prin care autorul a intrat în primele rînduri ale oamenilor politici englezi. Ajunge pînă la cea mai înaltă demnitate din imperiu, după rege — la aceea de lord cancelar ; era primul laic ce ocupa această demnitate fără să fie de origine nobilă. Dar strălucita sa carieră politică a fost de scurtă durată. Th. Morus se împotrivi politicii lui Henric al VIII-lea, refuzînd să depună jurămîntul pe actul prin care regele devenea capul suprem al bisericii engleze. În 1535, Th. Morus fu decapitat.

Tendințele și semnificația *Utopiei* (1516) sînt adînc înrădăcinate în complexul de realități schițate mai sus. „El și-a publicat Utopia în scopul de a arăta datorită căror motive se petrec lucruri rele în state, dar a avut în primul rînd în vedere constituția britanică", sublinia Erasm. Datele imaginare sînt atît de abil împletite cu faptele reale, încît Utopia era considerată de mulți cititori ca o țară existînd realmente.

Cartea începe printr-o descriere a stărilor de lucruri din Anglia. Cauzele mizeriei, autorul le vede în viața nobililor bazată pe exploatare și în transformarea ogoarelor în pășuni : „Acolo unde domnește proprietatea particulară și banul este măsura lucrurilor, este cu neputință ca statul să fie administrat cu dreptate și să înflorească". Statul nu este altceva decît o uneltire a bogătașilor spre asuprirea poporului. — În opoziție cu Anglia este înfățișată țara Utopiei. Aici nu există proprietate particulară, nu există clase antagoniste, oameni scutiți de muncă nu există decît cei ce

se dedică studiului (și dintre aceștia se aleg și dregătorii), călugării sînt puși să facă muncile cele mai respingătoare, inutilul și corupătorul metal, aurul, este desconsiderat. Utopienii trăiesc foarte civilizat, întreţin un comerţ intens, în cazul unui surplus de populaţie fondează colonii pe pămînturi rămase în paragină și îi acceptă pe indigeni ca tovarăși. Viaţa morală și familială este supusă unor legi severe. Arta este ţinută în mare cinste. Constituţia lor politică este bazată pe reprezentarea poporului; războiul (în afara celui de apărare sau de eliberare a unui popor de sub un jug tiranic) este detestat ca o bestialitate. Pentru utopieni, plăcerea este elementul principal al fericirii omenești, cele mai înalte plăceri fiind cele spirituale; de aceea și viaţa ştiinţifică este foarte dezvoltată aici. Viaţa religioasă nu este supusă nici unei constrîngeri, fiecare alegîndu-și singur forma de cult dorită.

Scrisă în modul povestirii, al relatării, al convorbirii dintre Morus și un personaj imaginar care cunoaște imaginara ţară, *Utopia* prezintă stări sau soluţii contrare celor din Anglia vremii, în încheiere atacîndu-se violent statele organizate pe baza exploatării. Această construcţie pe planul idealului, visată de strălucitul reprezentant al burgheziei progresiste a vremii (care însă depășea limitele burgheziei, transcriind în opera sa și revendicările progresiste ale păturilor de jos ale poporului relative la instaurarea egalităţii și bunei stări generale), implicînd și o aspră critică a realităţilor contemporane, s-a bucurat de un succes imens în rîndurile umaniștilor europeni, deschizînd seria „utopiilor“ sociale și punînd bazele „socialismului utopic“.

Opera lui Morus a avut nenumărate imitaţii, printre urmașii săi mai cunoscuţi numărîndu-se martirul Inchiziei, Tommaso Campanella (*Cetatea Soarelui,* 1623) și Francis Bacon (*Noua Atlantidă*).

Direcţii ale poeziei și romanului

Sub influenţa Italiei umaniste și a poeţilor săi mult citiţi aici, se dezvoltă în Anglia o poezie rafinată și aristocratică, artificială și erudită.

Spre deosebire de acești poeți, provenind din rîndurile aristocraţiei, **Edmund Spenser** (1552—1599), de origine modestă dar cu o frumoasă educaţie clasică, încearcă să creeze o poezie naţională, inspirîndu-se însă mai mult din surse literare italiene. În gen pastoral scrie *Calendarul păstorului* (1589), o suită de 12 egloge. Dar opera sa capitală este marele poem *Regina zînelor,* în care (inspirîndu-se din poemele lui Ariosto și Tasso, din poezia

Scanned with OKEN Scanner

elegiacă engleză a evului mediu și din romanele cavalerești ale ciclului arthurian) a vrut să realizeze o operă de însemnătatea unei epopei naționale, întrucît nu lipsește aici nici inspirația folclorică, nici aluziile la realitățile politice contemporane.

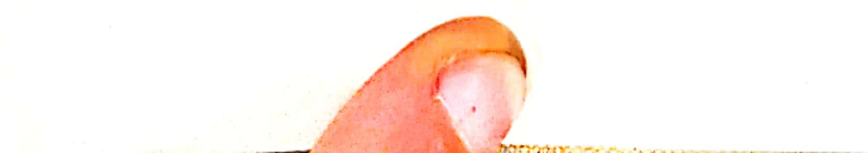
În mediul aristocratic al curții s-a dezvoltat un roman abundînd în elemente de erudiție, de galanterie, și pastorale. Sir **Ph. Sidney** (1554—1586) scrie romanul pastoral *Arcadia* dar *Euphues* al lui **John Lyly** (1554—1606) este romanul care a făcut epocă. Nu prin subiectul său, foarte simplu, ci prin stilul său, deosebit de graiul obișnuit, încărcat de forme retorice, abundînd în imagini și comparații, în aliterații și jocuri de cuvinte, într-o prețiozitate (pe care Shakespeare a ridiculizat-o prin Armado în *Chinurile zadarnice ale iubirii*, deși marele dramaturg a fost influențat și el de pasiunea antitezelor și metaforelor, propagată de Lyly și continuată de R. Greene), care va crea un adevărat curent : „eufuismul", echivalentul englez al „gongorismului" spaniol, al „marinismului" italian, sau al „prețiozității" saloanelor din Franța.

Totodată, ia naștere acum și un roman inspirat din evenimentele vieții de toate zilele. *Călătorul ghinionist* (1594) al lui **Th. Nashe** (1567—1601), lucrat după schema romanului picaresc, își desfășoară episoadele pe fondul evenimentelor istorice importante ale Europei din acest secol, eroul întreținînd și discuții umaniste și manifestînd atitudini satirice față de realitatea din Anglia timpului său sau din Italia — prezentată ca patria artei și a crimei, a frumosului și a corupției. Nashe este un realist și un pamfletar, scriitor vizibil influențat de Aretino și Rabelais.

Shakespeare poet

Cel mai important moment al poeziei engleze din epoca Renașterii îl înseamnă **William Shakespeare** (1564—1616).

Plătind tribut modei timpului în care înflorea o poezie senzuală și lascivă, preferată de libertini, o poezie de inspirație clasică sau italiană, Shakespeare scrie, luîndu-și subiectul din *Metamorfozele* lui Ovidiu, poemul *Venus și Adonis*. Poemul dezvoltă cunoscuta legendă a dragostei zeiței pentru fermecătorul tînăr Adonis. Dar Shakespeare refuză spiritul legendar sau mitologic ; instinctul său realist îl face să contemporaneizeze datele personajelor. Și astfel, Venus apare aici ca o femeie din aristocrația epocii elisabetane, răvășită de patimi, iar Adonis ca un tînăr sportiv, plictisit de insistențele unei curtezane, — și pasiunile prezentate cu mult adevăr vor fi ilustrate cu episoade și cu imagini din viața timpului. Mai întins decît



acest poem (care are aproape 1 200 de versuri), este *Siluirea Lucreţiei*. În timp ce în primul poem poetul arată încercarea unei femei de a seduce un tînăr, aici este vorba de necinstirea unei femei neprihănite de către un om imoral, — act care îi revoltă pe patricieni, determinîndu-i la alungarea regilor şi abolirea regalităţii la Roma. Alegerea unui asemenea subiect era legat desigur şi de o judecată, din partea poetului, a amoralităţii unor capete încoronate. Poemul abundă în pătrunzătoare analize ale momentelor psihologice şi în discursuri frumos construite, deşi exhaustive, dar şi în pasaje picante.

Aceste poeme cu lungi dezvoltări discursive arată ce vor însemna pentru Shakespeare rigorile impuse de forma sobră şi fixă a sonetului, deşi contemporanii săi îl elogiau mai mult pentru aceste poeme, de o voluptate specific renascentistă.

Shakespeare presărase vreo douăsprezece sonete în piesele sale de început, dar cele 154 de sonete, scrise într-o perioadă de numai trei ani (1598—1601), sînt de altă natură : complexul de idei şi sentimente care le-a dat naştere corespunde unui moment dramatic din existenţa poetului. Sonetele închid o pasiune de trei ani, înfăţişîndu-ne dramatic (expoziţie, complicaţii, peripeţii, deznodămînt) un mic roman de dragoste, cu trei personaje : poetul, iubita infidelă şi prietenul lui, care îl înşeală, luîndu-i iubita. Materia sonetelor este dată de momente disparate : un tablou intim, o călătorie, un bal, lamentaţii, reproşuri, regrete, exclamaţii de orgoliu sau momente de seninătate. Shakespeare exprimă ideea unei iubiri pure şi statornice — ca în sonetul 116 :

„Eu nu cred că sînt piedici la unirea
A doua inimi ce credinţă-şi ţin ;
Iubire-adevărată nu-i iubirea
Ce piere cînd în cale-i piedici vin . . .“

ceea ce nu exclude însă luciditatea, realismul, refuzul artificiilor convenţionale de stil şi al iluzionării voluntare, idee pusă în relief în sonetul 130 :

„În ochii dragei mele nu văd soare
Şi roşul gurii ei nu-i de coral
De-i albă neaua, pieptul ei e pal
Şi păru-i negru — corzi de sîrmă pare.
. . . . . .
Şi totuşi, o socot la fel de rară
Ca toţi acei ce mint cînd o compară“.

Scanned with OKEN Scanner

Foarte des revine în aceste sonete conștiința superiorității poeziei, singura ce dă valoare de eternitate iubirii, geniul poetului putînd înfrînge timpul, moartea și uitarea, ca în concluziile sonetelor 65, 18 etc. :

„Dar tu, iubirea mea, stînd împotrivă-i,
În neagra mea cerneală străluci-vei !
. . . . . .
Dar tu — prin pana mea — vei crește pură
Ca un răsuflet alb — pe orice gură".

Dezamăgirile iubirii îl împing la o considerare lucidă și rece a întregii stări de lucruri din jurul său, — de unde o aspră judecată a viciilor societății, accente prin care se traduc înseși dezamăgirile umaniștilor văzînd adevărata față a noii lumi burgheze, momentul de criză a umanismului, în cunoscutul sonet 66 :

„Scîrbit de toate, tihna morții chem,
Sătul să-l văd cerșind pe omul pur,
Nemernicia-n purpuri și huzur,
Credința — marfă, legea sub blestem
Onoarea — aur calp, falsificat . . .".

Pentru arta poetică a lui Shakespeare concludent este și sonetul 76 :

„Cuvinte vechi le pun în nou veșmînt,
Același ban l-arunc a doua oară.
Nu iese-un soare nou din orice-apus ?
Eu spun cuvinte care s-au mai spus".

Caracterul patetic al sonetelor lui Shakespeare este dat de permanenta luciditate cu care poetul se analizează riguros. Lipsește, de asemenea, ideea de regret. Ca un adevărat reprezentant al spiritului Renașterii, Shakespeare nu are motive să-și reproșeze că a urmat căile naturii sau ale plăcerii, care nu pot să fie niciodată rele cît timp sînt sincere și pure. Dar iubita lui (constatare pe care o va face și Othello) nu este decît un aspect mincinos al naturii, o ființă ce nu merită ca el, poetul, să abdice pentru ea de la demnitatea lui. Și momentul cel mai adînc al dramei este atins cînd poetul capătă sentimentul de umilință, de a nu se fi putut elibera la timp.

Probabil că, alături de alte cauze (printre care și cunoașterea traducerii în manuscris a *Eseurilor* lui Montaigne), sfîrșitul acestei povești de iubire

Scanned with OKEN Scanner

îl va fi influențat într-o oarecare măsură pe Shakespeare în adoptarea, după anul 1601, a unei optici mai întunecate asupra vieții și oamenilor. Luate în ansamblul lor, cele 154 de sonete constituie poate cel mai frumos poem al Renașterii.

Teatrul englez în Renaștere

Gustul publicului pasionat de teatru și avînd proaspătă amintirea recentelor orori pe care le trăise întreaga țară cerea subiecte verosimile, fapte adevărate, acțiuni tari, conflicte puternice ; de unde, o predilecție deosebită pentru drama istorică națională. Dramaturgii recurgeau la materialul furnizat de istoria Angliei sau a altor țări, iar cînd se adresau unui model antic, acesta era în primul rînd Seneca. Anticii erau bine cunoscuți, dar nici regula separării tragicului de comic, nici regulile unităților de loc, de timp sau de acțiune nu erau băgate în seamă, pentru că nici publicul nu le-ar fi acceptat.

Gustul popular pentru piese cu subiecte impresionante, cu acțiuni grandioase, cu personaje titanice însuflețite de pasiuni la scară gigantică, a fost satisfăcut, printre alții de **Christopher Marlowe** (1564—1593), autor a șapte tragedii, între care *Tamerlan, Viața și moartea doctorului Faust* (cunoscută mai tîrziu de Goethe) și *Evreul din Malta,* de care își va aminti și Shakespeare cînd va crea figura lui Shylock. Marlowe dramatizează răzvrătirea, ura, dorința de putere, cu multă forță dar și cu multă emfază. Meritul lui este de a fi fost, în Anglia, primul creator remarcabil de caractere și, mai ales, de a fi pregătit apariția titanului dramaturgiei engleze, William Shakespeare.

Shakespeare și drama istorică

Shakespeare, cel mai mare dramaturg al tuturor timpurilor, este atît de uriaș pentru că în opera sa a cuprins toate problemele mari ale vremii sale, a aprofundat sensurile de umanitate a unei game infinite de pasiuni omenești, a creat o galerie imensă de personaje și a abordat specii dramatice atît de diverse ca : drama istorică, tragedia sau comedia, în toate aceste domenii realizînd capodopere neîntrecute de nici un alt dramaturg al lumii.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o perioadă de 21 de ani, cît a scris, Shakespeare a dat scenei 37 de piese : 10 drame cu subiecte din istoria Angliei, 7 cu subiecte din istoria greco-romană, 5 așa numite „mari tragedii" și 15 comedii.

Om de teatru, actor, îndrumător artistic, codirector al celui mai reputat teatru londonez, Shakespeare își începe cariera de dramaturg la numai doi ani de la înfrîngerea Invincibilei Armate. Victoria Angliei asupra imperiului spaniol, precum și victoria definitivă a monarhiei centralizate asupra feudalismului anarhic, au trezit în toată țara un puternic val de patriotism, iar în teatru, gustul publicului pentru piesa istorică.

În cele zece drame inspirate din cronicele englezești (de fapt 7 titluri, dar *Henric al IV-lea* avînd două părți, iar *Henric al VI-lea,* trei), Shakespeare desfășoară un amplu tablou dramatic al secolului al XV-lea, cu războaie externe și lupte interne, cu victorii și dezastre, cu fapte eroice și cu trădări infame, în sfîrșit, toate convulsiile procesului de formare a națiunii engleze și de instaurare a monarhiei absolute. Pe primul plan stau figurile regilor, prinților, nobililor, dar în judecarea faptelor istorice Shakespeare ține seama de totalitatea împrejurărilor, forțelor de bază și tendințelor epocii.

În seria dramelor shakespeariene (care îi vor inspira pe Goethe, Pușkin sau Victor Hugo), cu subiecte luate din cronicile engleze, cele mai realizate sînt *Richard al III-lea, Henric al IV-lea* și *Henric al V-lea.*

„Richard al III-lea" — cea mai des jucată azi dintre dramele istorice shakespeariene, fiind cea mai scenică — este impresionantă în primul rînd prin figura protagonistului, considerat „primul mare caracter al tragediei moderne" (d'Amico). Într-adevăr, eroul personifică reversul negativ al titanismului visat de marii creatori ai Renașterii. Infirmul și ambițiosul Richard, înzestrat cu o inteligență diabolică, amoral pînă la monstruozitate, înlătură sistematic, prin mijloacele cele mai bestiale, orice piedică din drumul ambiției sale de a ajunge rege. Dar crimele sale oribile îi îngrozesc pe toți, Richard rămîne singur în ajunul bătăliei decisive și, într-o dramatică halucinație, își dă seama de inevitabilul dezastru. Printr-un proces de dedublare a personalității, stările sale de conștiință alternează rapid și contradictoriu într-o luptă patetică.

De problema politică a absolutismului, Shakespeare leagă și problema personalității monarhului. Dar, atît în dramele sale istorice cît și în piesele sale de mai tîrziu, regii sînt sau niște tirani cruzi, sau niște conducători slabi, incapabili, și într-un caz și într-altul, să dea țării pace și fericire.

Scanned with OKEN Scanner

Drama *Henric al IV-lea,* îndrăzneț amestec de tragic și comic, de solemn și grotesc, aduce în scenă figura unui monarh mai apropiat de idealul umanistului Shakespeare și totodată nemuritoarea figură a lui Falstaff. „Poate că nicăieri geniul multilateral al lui Shakespeare nu s-a oglindit atît de complet ca în Falstaff" — spunea Pușkin. Într-adevăr, personajul este extrem de complex : fanfaron, parazit, leneș, rămășiță ridicolă a unei nobilimi anacronice, Falstaff este și un om vesel, optimist, îndrăgostit de viață, plin de fantezie și făcînd observații pătrunzătoare asupra oamenilor și faptelor. Falstaff „nu mai este un feudal, dar nici nu este încă un burghez" : este un tip caracteristic al epocii de tranziție, pe care marele dramaturg l-a intuit admirabil. Căci trebuie să mai spunem că drama istorică shakespeariană reconstituie fapte din trecut, dar totodată face și numeroase referințe și aluzii la contemporaneitate.

În sfîrșit, monarhul ideal — după Shakespeare — este protagonistul dramei *Henric al V-lea,* pentru că pe de o parte, acesta pornește fără convingere, oarecum silit, războiul de cotropire contra Franței ; pe de altă parte, Henric înțelege să țină seama de părerile și dorințele maselor populare, ale soldaților săi, în vederea satisfacerii intereselor obștești ale țării. Drama însă este construită mai mult epic, narativ și descriptiv, în stilul unei cronici.

Așadar, în toate aceste drame istorice Shakespeare aduce suflul înnoitor, spiritul de aventură al epocii Renașterii și idealul de eliberare de sub vechile concepții, realități și practici feudale. Deocamdată, dramaturgul își închipuie că statul absolutist ar putea satisface pe deplin interesele populare, devenind o forță morală care să stingă egoismul feroce al celor puternici.

Într-o anumită măsura, iluzia aceasta se menține și în a doua categorie de drame istorice — *Iuliu Cesar, Coriolan, Antoniu și Cleopatra* — în care Shakespeare caută măreția clasică, demnitatea umană, noblețea sufletească. Dar o dată cu așa-numitele „drame romane" începe o etapă nouă în concepția marelui dramaturg. Umanismul său optimist capătă acum umbrele scepticismului, în ce privește politica și morala timpului său. Shakespeare începe să vadă că noua lume a Renașterii, pornită pe drumul noilor relații de viață capitaliste, poartă în sine germenii răului care ucid binele, susținînd cupiditatea, individualismul, amoralitatea și egoismul cel mai meschin. Aceste concluzii întunecate asupra vieții și oamenilor, aceste noi idei, gînduri și sentimente, vor fi înfățișate și dezbătute cu o neîntrecută forță și profunzime în marile tragedii shakespeariene.

Scanned with OKEN Scanner

Marile tragedii shakespeariene

Marile tragedii shakespeariene au izvorît dintr-un sentiment de grea dezamăgire. Shakespeare, alături de celelalte spirite mari ale Renașterii tîrzii, vede acum limpede că noua societate pornise să dărîme edificiul nedreptei lumi feudale, dar pentru a o înlocui în schimb printr-o lume la fel de nedreaptă, clădită pe cultul banului, pe egoismul perfid și feroce. Bucuria exaltată a vieții, din piesele de pînă acum, este înlocuită prin accente de melancolie, prin tonuri întunecate, prin umbrele unor apăsătoare presimțiri. Clarviziunea sa critică îi dă un sentiment de grea amărăciune ; totuși, iubirea lui de oameni și încrederea în virtuțile morale ale omului nu-l lasă să naufragieze în pesimism. De aceea, chiar și în marile tragedii, dreptatea învinge. Omul triumfă asupra răului — a răului din el sau din jurul său.

Din seria marilor tragedii shakespeariene (alcătuită convențional din 5 piese), în realitate prima, *Romeo și Julieta* abia dacă poate fi considerată o „tragedie". Căci drama tinerilor îndrăgostiți din Verona, sacrificați de vrajba dintre familiile nobile, este în primul rînd un imn închinat dragostei, lucrat în principal din materialul liric al unei poezii de iubire neegalat de nimeni. De fapt, marea tragedie shakespeariană a iubirii este *Antoniu și Cleopatra.*

Hamlet capodopera supremă a lui Shakespeare, este imaginea grandioasă, profundă, puternică, a contradicțiilor sociale ale epocii traduse prin zguduitoarea criză a nobilului său erou principal. Prințul Danemarcei, întors acasă din Wittenberg unde studiase filozofia, vede că realitatea îi contrazice în mod brutal concepțiile sale umaniste despre oameni și viață, dezvăluindu-i adevăruri oribile : asasinarea tatălui său pentru a i se lua tronul, infidelitatea mamei sale care s-a grăbit să se căsătorească cu asasinul soțului ei și falsitatea viciatei curți regale care acceptă toate aceste fapte monstruoase. Suferința lui Hamlet este în primul rînd suferința umanistului care constată că „lumea este o grădină năpădită de bălării", că „vremurile și-au ieșit din făgașul lor firesc" și că el nu poate face tot ce ar trebui ; pentru că, a restabili adevărul, cinstea, binele și dreptatea, nu stă în puterile unui om singur. Durerea lui Hamlet nu stă atît în omorul tatălui său, cît în gîndul că atîtea nelegiuiri ar fi putut rămîne nepedepsite, în gîndul că „biciul acestor vremi" a instaurat „obida asupririi", „jignirea adusă numelui de om", „trufia dregătorilor", „dreptatea care nu vine". Substanța tragică a piesei e dată de conștiința zdruncinată a eroului în

Scanned with OKEN Scanner

fața acestei realități, pe care Hamlet nu o poate, singur, îndrepta. Măreția personajului constă în capacitatea de a aduna în sine durerile și revolta unei lumi întregi, în lupta dusă cu sine însuși pentru a găsi calea acțiunii, în luciditatea cu care denunță viciile alimentate de individualismul noii orînduiri. Frămîntările prințului Danemarcei sînt însăși frămîntările autorului său. De aceea, drama și măreția lui Hamlet, reprezintă în același timp drama și măreția lui Shakespeare.

Tragedia *Macbeth* vine să precizeze că răul pornește din rînduielile nedrepte ale lumii — dar și din om. Nobilul scoțian Macbeth, ros de viermele vanității de a domni, își ucide regele. Natura și puterea răului (arată Shakespeare) e nelimitată. O dată ce te-ai dăruit răului, acesta pune tiranic stăpînire pe tine. Macbeth devine o neputincioasă jucărie a puterii oarbe a răului. În spectacolul acestei deznădăjduite situații sufletești a eroului rezidă tot tragicul piesei. Ucigașul Macbeth ajunge o biată victimă. Deși este un ucigaș, spectatorul nu-l poate urî, ci îl compătimește văzîndu-l pradă chinuită a remușcărilor și a neputinței de a se întoarce pe calea binelui. Macbeth nu este un suflet împietrit în inumanitatea rece a lui Richard III, a lui Iago sau a Gonerilei, ci își dă seama că, ucigînd, s-a ucis pe sine însuși. De aceea, în final, el întîmpină moartea ca pe o eliberare de sub povara grea pe care singur și-a așezat-o pe propriu-i suflet.

În tragedia lui Macbeth este arătat că omul înzestrat cu o conștiință morală, săvîrșind răul se condamnă singur la grele chinuri sufletești. Totodată, reflectînd aci lipsa conștiinței morale a contemporanilor săi și furtunoasele patimi politice ale timpului, Shakespeare indică și drumul pe care inevitabil îl ia vanitatea autocrației și despotismului monarhic, personificate în Macbeth. Dintre marile tragedii shakespeariene, „Macbeth“ este cea mai scurtă, mai simplu construită, mai concentrată și mai înmărmuritoare. Nicăieri ca aici cadrul nu sugerează atît de puternic dramatismul acțiunii, un cadru zugrăvit în două culori dominante, în negrul răului și în roșul cruzimii, în întunericul nopții și în continua vărsare de sînge. Motivul întunericului nopții și cel al sîngelui sînt motive permanente, obsedante și foarte sugestive, în această tragedie a puterii autodistrugătoare a răului.

De la *Macbeth* la *Othello* drumul e ca de la ceturile nordului la lumea însorită a sudului. Ca execuție, *Othello* e capodopera teatrului shakespearian, piesa cea mai clară, mai omogenă, mai bine construită și în care toate resorturile dramatice sînt pur umane. Figura lui Othello este cea mai nobilă creație shakespeariană, este eroul pe care dramaturgul l-a înzestrat cu cele mai înalte calități morale. Othello este un om curajos și

Scanned with OKEN Scanner

echilibrat, un caracter generos și demn, un general glorios — și totuși o fire modestă și un suflet neprihănit. Dar Othello va cădea victimă prea marii sale încrederi în oameni, în speță a încrederii în Iago. Acesta îi strecoară cu subtilă perfidie veninul îndoielii în cinstea Desdemonei. Tot tragicul piesei este concentrat în suferința, în dezamăgirea, în tortura sufletească a lui Othello în spectacolul impresionant al dislocării și prăbușirii splendidei arhitecturi sufletești a eroului. Tragedia sa este tragedia încrederii înșelate, tragedia pierderii încrederii în oameni, în corectitudinea, în cinstea lor. Cel mai curat simbol al acestei credințe fusese tocmai dragostea sa pentru Desdemona. Prăbușit în cumplita-i dezamăgire și ucigînd-o, Othello acționează cu convingerea că răzbună însăși cinstea și dreptatea omenească înșelate. Apoi, cînd se convinge de înșălăciunea lui Iago și de nevinovăția Desdemonei, Othello se pedepsește sinucigîndu-se, dar moare senin și împăcat, pentru că și-a recăpătat încrederea în posibilitatea cinstei oamenilor.

În sfîrșit, *Regele Lear* este tragedia a cărei monumentalitate de viziune și fior tragic impresionant nu-și găsește echivalent decît la Eschil. Bătrînul Lear, regele medieval stăpînit de iluzia puterii sale nelimitate, își împarte regatul celor două fiice ale sale, pe a treia alungînd-o ; căci Cordelia îl iubește cu adevărat și i-o spune simplu și cinstit, dar Lear e obișnuit să ceară doar supunere, nu dragoste. Lipsit de regat Lear e alungat de cele două fiice, și din acest moment începe catastrofala prăbușire morală. Lear e doborît de ingratitudinea fiicelor sale, dar mai presus de asta, el suferă teribila dramă a conștiinței că, în fața falsității și cruzimii lumii egoiste, omul lipsit de putere și bogăție nu mai rămîne decît o biată făptură neputincioasă, părăsită și urgisită. Vede acum cît a fost de iluzorie părerea sa despre sine și despre putere, cît a fost de nedreaptă purtarea sa față de cinste, de adevăr și de dreptate, față de sentimentele omenești curate și față de oamenii oropsiți. Drama sa ia proporții cosmice : întreaga natură, dezlănțuindu-și stihiile, ia parte la neamărginita durere a unui suflet dărîmat. Monologul lui Lear din scena furtunii este una din paginile cele mai grandioase, mai umane și mai zguduitoare din întregul teatru univesral.

Asemenea lui Shakespeare, fostul rege Lear se convinge de ticăloșia vremurilor sale, cînd nu mai există nici dreptate, nici dragoste, nici prietenie, nici recunoștință. Și suferința lui e cu atît mai cumplită cu cît știe că el însuși susținea înainte acele rînduieli nedrepte. Văzînd acum limpede lucrurile și oamenii, dîndu-și seama de greșelile-i din trecut, trecînd prin atîtea suferințe personale și regăsind la sfîrșit noblețea sufletească a Cor-

Scanned with OKEN Scanner

deliei, Lear își găsește liniștea. Rînduielile vremii sînt crude și nedrepte, dar credința în valorile morale ale omului trebuie păstrată. Aceasta e ultima concluzie a lui Lear, a lui Shakespeare și a marilor sale tragedii.

Comediile lui Shakespeare

Shakespeare și-a scris cele 15 comedii nu într-o anumită perioadă, ci de-a lungul celor 22 de ani cît a durat activitatea sa creatoare. Capacitatea egală a genialului scriitor pentru dramă sau tragedie la fel ca și pentru comedie este un caz unic în istoria teatrului. Dar ceea ce este mai uimitor este faptul că niciodată nu-l găsim pe Shakespeare repetîndu-se, într-un fel sau altul. Arată aceeași aptitudine pentru tragic sau comic, pentru genul sentimental sau pentru cel al farsei, pentru fantezia aeriană sau pentru studiul cel mai realist al moravurilor și caracterelor. Nici dramele sale istorice nu repetă stereotip o concepție, o temă, un procedeu ; nici marile sale tragedii nu se pot reduce la o singură formulă ; și nici comediile lui nu sînt compuse pe o claviatură unică. Modalitățile variază la nesfîrșit, elementele cele mai diverse intră într-un mod surprinzător, alături de o problemă socială sau politică apare un motiv romantic sau chiar fantastic, în comedia cea mai feerică se introduc episoade foarte realiste, după cum comedia cea mai realistă se termină printr-o viziune feerică. Și totuși, armonioasa unitate a sensului e perfectă. Shakespeare îmbină ca nimeni altul poezia fanteziei cu proza realității, într-un aliaj ce dă o puternică senzație de viață complexă.

Comediile lui Shakespeare (afară de ultimele) sînt o exclamație de optimism, o izbucnire a dragostei de viață, un imn închinat tinereții, iubirii și frumosului. „Numai în actul I din *Nevestele vesele din Windsor* — scria Engels —există mai multă viață și mișcare decît în toată literatura germană ; numai un singur personaj din *Doi tineri din Verona* prețuiește mai mult decît toate comediile germane la un loc“.

Acțiunea lor este plasată de obicei în Grecia și mai ales în Italia, în lumea sudului, unde temperamentul oamenilor este mai sincer, mai dinamic și mai entuziast decît în Anglia aristocratică și burgheză, blazată, ipocrită și puritană. Totuși, realitățile la care se face aluzie în permanență sînt cele din Anglia timpului. Note satirice, firește că se găsesc aproape peste tot ; dar comedia shakespeariană nu este o comedie satirică.

De pildă, *Nevestele vesele din Windsor* — singura comedie a cărei acțiune se petrece în întregime într-un mediu provincial burghez englez —

Scanned with OKEN Scanner

ridiculizează prostia arogantă a soților-proprietari și în primul rînd galanteria urmărind cîștigul material a lăudărosului Falstaff.

Dar nici Falstaff nu a rămas mai mult decît o amuzantă caricatură a aristocrației parazitare — fapt vizibil, de pildă, cînd el își povestește grotesca-i aventură (actul III, scena 5).

Tema dominantă a comediilor shakespeariene este iubirea învingînd toate obstacolele. Motivul dragostei este tratat aici în cel mai pur spirit umanist : ca o apreciere a bucuriilor și plăcerilor lumii pămîntești, ca un sentiment care declanșează toate resorturile voinței, energiei, pasiunii și inteligenței umane. Shakespeare pledează aici pentru libertatea tinerilor de a-și hotărî singuri căsătoria. De asemenea, pentru egalitatea între sexe. Încă din prima sa comedia cu structură de farsă *Comedia eroilor,* femeia este arătată luptînd pentru o situație egală cu a bărbatului în căsnicie, în *Îmblînzirea scorpiei,* Katarina urmărește recunoașterea demnității sale de om și în toate celelalte comedii femeia își afirmă dreptul la libertate și iubire.

Visul unei nopți de vară, acest amalgam unic de reverie și umor, de miraculos și bufonerie, de fermecătoare poezie folclorică întrețesută — în scenele comedianților amatori — cu elemente de inspirație realistă, schițează tabloul iubirii capricioase și frivole, dincolo de care apare adevărata iubire, matură, profundă, aptă pentru momentul căsătoriei.

Caracterul comun comediilor shakespeariene, caracter ce diferențiază aceste comedii de cele ale lui Lope de Vega, de pildă, este multiplicitatea și varietatea motivelor dramatice în chiar una și aceeași operă. Astfel, în *Negustătorul din Veneția,* Shakespeare atacă burghezia negustorească avidă de cîștiguri, respinge litera legii în numele spiritului de umanitate, afirmă ideea egalității oamenilor indiferent de naționalitate sau de religie. În *Mult zgomot pentru nimic* capătă relief și aspectul răutății și al calomniei, iar în *A douăsprezecea noapte,* se ascute satira la adresa puritanismului, personificat în Malvolio.

O dată cu comedia *Cum vă place* încep să apară note melancolice. Jacques care nu crede în prietenie, dragoste și fericire își rostește meditativ scepticismul într-un celebru monolog (actul II, scena 7).

Totuși, acțiunea în general optimistă a comediei *Cum vă place* anulează sumbra concepție despre viață a lui Jacques.

Dar ultimele comedii sînt tot mai stăruitor pătrunse de accente melancolice. *Cymbeline, Poveste de iarnă* și *Furtuna* au fost scrise după perioada marilor tragedii. Criza umanismului marelui dramaturg, dezamăgit de spectacolul viciilor societății timpului, a făcut ca în aceste comedii realismul viziunii să scadă, făcînd loc elementelor simbolice, idilice sau fantastice.

Scanned with OKEN Scanner

În *Furtuna* — ultima capodoperă shakespeariană — marele dramaturg, profund decepționat și parcă obosit, se exprimă în cuvinte de resemnare și de tristețe.

Furtuna a fost numită „testamentul" lui Shakespeare. Personajul principal, magicianul Prospero, simbolizează rațiunea și știința. Prospero domolește puterile răufăcătoare, animalice ale firii omenești, întruchipate în Caliban. Totodată, el eliberează pe Ariel și astfel dirijează forțele luminii, binefăcătoare omului, pregătind în felul acesta un viitor fericit generațiilor ce vor urma. Prospero este însuși Shakespeare, care transmite omenirii un sentiment de încredere în viitor. Cu acest grandios acord final se încheie monumentala simfonie a creației shakespeariene.

Renașterea în Germania

Epoca de înflorie a literaturii germane medievale se încheie cu autorii secolului al XIII-lea, pe care i-am studiat. Secolul următor cunoaște o dezvoltare a teatrului religios, iar secolul al XV-lea aduce o atenție deosebită pentru poezia populară, alături de școlile de maeștri cîntăreți ; apoi dezvoltarea unui teatru profan și a unei literaturi satirice și didactice, manifestări care traduc avîntul burgheziei orășenești.

Spre deosebire de alte țări, perioada Renașterii se afirmă în Germania numai prin personalități ca Luther, Hutten, Hans Sachs și printr-o literatură de pamflete.

Care sînt cauzele acestei penurii literare din Renașterea germană ? Și de ce în Germania întîrzie atît de mult o renaștere literară ?

Spre deosebire de alte țări vest-europene, în Germania slaba dezvoltare a forțelor de producție împiedică evoluția economică și socială. Germania nu participă nici la o operă de colonizare și de descoperiri geografice, ca Italia sau Spania. În timp ce în Italia de exemplu, una din principalele pîrghii de progres ale capitalismului, și anume comerțul bancar, este foarte dezvoltat, în Germania nu cunoaștem decît două familii de mari financiari.

Sub raportul politic intern, țara era împărțită în o mie de unități teritoriale independente, inegal dezvoltate și fără suficiente legături între ele. Împăratul Carol Quintul și urmașul său, în loc să caute să promoveze centralismul politic (existent în Franța sau Spania), favorabil dezvoltării burgheziei, are doar preocuparea de a lupta pentru cucerirea Italiei, asociindu-se cu marea nobilime catolică. Prin impozite mereu sporite și prin tot felul de restricții feudale orașele sînt lovite în interesele lor, iar clasa burgheză nu se poate dezvolta. Nici războiul țărănesc german din 1525,

Scanned with OKEN Scanner

care a cuprins întreaga țară și s-a terminat printr-o înfrîngere urmată de represiuni sîngeroase, nu izbutește să răstoarne vechile instituții și relații feudale. Țăranii fură complet ruinați, clerul și mica nobilime suferiră, de asemenea, foarte mult, pentru ca beneficiarii să rămînă pînă la urmă marii feudali. Mișcarea Reformei izbutește datorită sprijinului inițial al țărănimii și burgheziei ; totuși, chiar și exponentul oficial al Reformei, Luther, este încă în mare măsură un om al evului mediu ; teologia sa protestantă rămîne rigid dogmatică, întocmai ca o operă medievală. În timpul războiului țărănesc, Luther nu ezită să se ralieze vechilor forțe ale trecutului, în timp ce adevăratul revoluționar al epocii, Thomas Münzer, în curînd învins și decapitat, scria — vizînd în final pe „doctorul minciună", Luther :

> „Suveranii și domnitorii sînt cei mai mari hrăpăreți hoți și tîlhari. Ei își însușesc totul . . . Dumnezeu a poruncit, spun ei, să nu furi — și socotesc că această formulă nu-i privește pe ei. De aceea ei jupoaie pielea de pe bietul țăran și de pe muncitor. Dacă cineva se împotrivește, este trimis la spînzurătoare — iar „doctorul minciună" aprobă, spunînd „amin" !"

Nici cultura latină, ce alimenta Renașterea și Umanismul, nu își are aici un teren pregătit de tradiție, ca în celelalte țări. În sfîrșit, animozitatea germană pentru tot ce provine din lumea romană este creată și de lupta dusă contra birurilor papale și de lupta dintre sacerdoțiu și imperiu.

Umanismul german și Erasm

Determinat de aceste împrejurări specifice, umanismul german va fi mai mult preocupat de problemele bisericii sau teologiei, combătînd vehement obscurantismul clerical, și mai puțin de idealul dezvoltării multilaterale a omului sau de senzualismul „păgîn" de inspirație clasicizantă.

Martin Luther neagă o serie de dogme și rînduieli ale bisericii catolice, dar nu de pe pozițiile umanismului. Traducător al Bibliei, Luther pune bazele limbii literare germane comune — limba învățată „de la mama de-acasă, de la copii de pe stradă, de la omul simplu din piață".

Johannes Reuchlin (1455—1522) este un reprezentant adevărat al umanismului științific german, renumit filolog și gînditor neoplatonician, autor al unui volum de scrieri polemice care a ocazionat apariția uneia din cele mai citite cărți ale Renașterii : *Scrisorile oamenilor obscuri*, operă ano-

nimă de satiră anticlericală, la elaborarea căreia se știe că a contribuit și Hutten.

Ulrich von Hutten (1488—1523) a fost cel mai strălucit umanist și hotărît om de acțiune german. În afara contribuției sale la opera mai sus citată, Hutten este autorul unei vehemente satire antipapale (*Dialoguri*, 2 vol.). Deși vederile sale se apropiau de cele ale Reformei, totuși el privește cu un scepticism clarvăzător certurile teologale al căror campion era Luther : „Devorați-vă unul pe altul, să nu mai rămînă nimic din voi ! — exclamă umanistul Hutten. Să piară tot ceea ce împiedică nașterea culturii".

O remarcabilă influență a exercitat asupra umanismului german Erasm din Rotterdam, olandez de origine, dar considerîndu-se „cetățean al lumii" și trăind aproape toată viața în Italia, Anglia, Franța etc., legat printr-o strînsă prietenie cu Th. Morus și întreținînd relații cu toți marii umaniști europeni.

Desiderius Erasmus (1466—1536) a exercitat o suveranitate intelectuală necontestată asupra întregii Europe culte a timpului. Printre numeroasele sale opere de erudiție literară, filologică și filozofică, sînt traducerea latină a lui Euripide, ediția integrală în limba greacă a lui Aristotel, gramatici, dicționare, tratate de limbă latină sau elină, precum și o versiune critică a *Noului testament* în limba greacă cu o nouă traducere latină — operă de critică filologică devenită puternică armă teoretică a Reformei.

Dintre operele originale, de o faimă imensă s-au bucurat : *Adagia*, culegere de cugetări și maxime ale anticilor comentate, „carte decisivă pentru viitorul literaturilor, constituind prima revelație a faptului că literaturile nu sînt decît depozitul înțelepciunii omenești" (Nisard) ; *Colocviile*, dialoguri în care satira cea mai ascuțită domină informația asupra diverselor stări de lucruri din unele țări, operă de observație extrem de fină și de caustică vervă umoristică, cu sensuri filozofice mai bogate și mai profunde ca în orice altă operă erasmică ; în fine *Lauda nebuniei* (1509).

Lauda nebuniei (în sensul de „lauda prostiei îngîmfate") este o bufonă trecere în revistă, cu o diabolică vervă satirică, a celor mai felurite vicii ale societății contemporane. Nu scapă de biciul lui Erasm nici nobilii feudali, nici curtenii, iar regele este :

> „Un ignorant al legilor, dușman aproape pe față urmărind propriile sale interese, supus desfrîului, urînd știința, adevărul și libertatea".

Nu scapă în primul rînd, întreaga ierarhie ecleziastică : călugării — tîrndavi, ignoranți și vicioși ; teologii — scolastici, înguști și sadici ; epis-

Scanned with OKEN Scanner

copii — preocupați numai de strîngerea de averi ; în fine papii— vanitoși, simoniaci, corupți și sîngeroși. Nu scapă nici reprezentanții diferitelor categorii sociale și profesiuni ale timpului. Mai ales negustorii sînt atacați cu deosebită înverșunare :

„Neamul negustoresc e mai prost și mai mîrșav decît toate celelalte, fiindcă negustorii își propun un scop deosebit de odios în viață și îl realizează prin mijloacele cele mai ticăloase : ei mint veșnic, se jură, fură, pungășesc, înșeală — și cu toate acestea se consideră primii oameni din lume, numai pentru că degetele lor sînt împodobite cu inele de aur".

Deosebit de semnificativ pentru gîndirea lui Erasm și în genere pentru vederile lucide ale umanismului care denunță dintru început puterea de corupție a banului, racila esențială a noii societăți burgheze, este atacul la adresa dumnezeului bogăției :

„De hotărîrile lui depind războaiele, pacea, puterea statului, sfaturile, judecățile, adunările populare, căsătoriile, convențiile, alianțele, legile, artele, jocurile, operele științifice — într-un cuvînt toate chinurile sociale și private ale muritorilor".

Deși indirect a ajutat mult Reforma, iar reformatorii și-au pus cele mai mari speranțe în el, totuși Erasm, sesizînd imediat fanatismul lor religios, a devenit pînă la urmă dușman declarat al protestantismului — încît Luther îl numea „cel mai scelerat om care a existat vreodată".

Apărînd independența spirituală a omului. Erasm preferă de obicei tonul de sarcastică ironie, de scepticism și resemnare.

Adeseori însă Erasm se situează pe poziția de interese a poporului, ca în importanta sa operă *Jeluirea păcii* :

„O mare parte a poporului urăște războiul și imploră pacea. Numai puțini sînt cei a căror bunăstare josnică depinde de durerile poporului și doresc războiul. Judecați singuri : este oare drept ca necinstea lor să fie mai importantă și să aibă mai multă putere decît voința tuturor oamenilor buni ?"

Hans Sachs, poet pamfletar

Reforma germană, rupînd cu tradiția romană bisericească, rupe și cu posibilitatea de legătură cu tradiția clasică necesară umanismului. Spiritul Reformei germane cade în fanatism, minuție, scolastică seacă, atmosferă în care nu se poate manifesta decît pamfletul și poezia de caracter burghez.

Scanned with OKEN Scanner

Johanes Fischart (1546—1590), de exemplu, este autorul pamfletului
11 *Corabia norocoasă*, în care sînt prezentați locuitorii din Zürich aducînd o fiertură de mei, încă foarte caldă, la Strasburg, pentru a arăta locuitorilor acestui oraș cît de repede le-ar putea veni în ajutor în caz de nevoie. Este evident aici sensul unui apel la unire a micilor principate, fapt care convenea intereselor burgheziei. Pe lîngă vehementele satire antimonahale, Fischart a tradus liber (transpunînd acțiunea în atmosfera vieții germane a timpului) prima carte a celebrului roman al lui Rabelais.

Poezia lui **Hans Sachs** (1494—1576) este opera unui cetățean burghez preocupat de problemele și gusturile comunității orășenești, dar în același timp opera unui patriot abordînd arzătoare chestiuni politice sau religioase. Profundă, simplă și sinceră, poezia lui preferă forma alegorică.

Dar această alegorie capătă viață, cînd vorbește, de pildă, despre turma de oi (comunitatea creștină) atrasă de strălucirea înșelătoare a lunii (biserica catolică) și rătăcindu-se într-un deșert, departe de păstorul și pajiștea sa. Rămasă fără apărare, turma e atacată de animale sălbatice. Mai ales un leu (papa Leon al X-lea) face ravagii în turmă. Dar o privighetoare (Luther) se aude și conduce turma spre o cîmpie înverzită (Reforma), unde strălucește soarele adevărului și unde curg izvoarele cu apă vie ale credinței. În zadar broaștele (dușmanii Reformei) orăcăiesc, cîntecul privighetoarei e prea clar pentru a fi înăbușit.

Haina alegoriei o îmbracă și satira lui Hans Sachs (procedeul alegoriei este caracteristic poeticii medievale ; de altfel, Hans Sachs este poet de tranziție), ca de exemplu în următorul pamflet îndreptat împotriva societății corupte :

> Un diavol caută un zidar, căci lumea merge din ce în ce mai prost iar clădirile iadului trebuie mărite. Poetul îi răspunde : „Ești rău informat. Niciodată lumea n-a fost atît de lipsită de păcate ca acum. Papii nu mai țin la puterea lor lumească, episcopii disprețuiesc bogățiile, călugării trăiesc în castitate, principii guvernează în mod drept, iar în orașe domnește ordinea și pacea. Iadul este destul de încăpător pentru turci și pentru alți păgîni. Cît despre creștini, de-acum ei vor merge cu toții în rai". Amenințat cu iadul pentru că a mințit astfel, poetul nu va scăpa decît promițînd că va aduce patru oameni care să

Scanned with OKEN Scanner

susțină cele spuse de el. „Și iată, încheie poetul, sînt zece ani de cînd caut acești oameni, dar nimeni nu vrea să-mi fie martor. Nu-mi rămîne decît să aștept judecata de apoi !“

Iată-l deci pe Hans Sachs ca un discipol al Reformei și critic sever al moravurilor clasei conducătoare. Spirit caustic, poet cu convingeri exprimate patetic, om integru, mare animator al școlii de „maeștri cîntăreți“, dar lipsit de suficient gust artistic, Hans Sachs întruchipează idealul unei societăți noi, burgheze, însetate mai mult de adevăr și de libertate, fără a da suficientă atenție și elaborării artistice a operei sale literare.

În imensa sa operă literară (cam șase mii de poezii și peste două sute de piese), Sachs s-a inspirat din autorii antici și nuveliștii italieni, dar în primul rînd din tradițiile populare orale. În aceasta stă explicația imensei sale popularități — precum și în abordarea problemelor contemporane și în realismul democratic al operei sale. Uitat mult timp de intelectualii germani, Hans Sachs a fost readus în circuitul atenției literare de entuziastul tînăr Goethe, care l-a imitat în scenele din viața cotidiană din Faust I, precum și de Richard Wagner, care l-a imortalizat în drama sa muzicală *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg.*

Poezia populară

12

În Germania, paralel cu *Minnesang-ul* cavaleresc, a înflorit și poezia populară, în jurul anului 1200 ; influența sa asupra poeziei lui Walter von der Vogelweide, de pildă, nu poate fi negată. Începînd din secolul al XV-lea, o dată cu decăderea cavaleriei și a liricii de curte, ia un mare avînt producția și circulația poeziei populare, inspirată acum și din învolburatele lupte sociale ale vremii.

Poezia populară epică germană înflorește în primul rînd în Elveția, regiune în care fermenta nemulțumirea generală împotriva regimului politic al Habsburgilor. În alte părți, de asemenea, ia o mare dezvoltare acest gen, exprimînd starea de spirit de revoltă a țăranilor împotriva prinților și nobililor. Din războiul țărănesc german datează cunoscutul cîntec *Săracul Konrad,* încă din primele versuri aducînd viguroase accente revoluționare :

„Sînt Konrad cel sărac
și vin de peste tot,
din țara asupririi și a foamei —
vin înarmat cu suliță și ghioagă.

Scanned with OKEN Scanner

Nu mai vreau să fiu rob,
iobag, clăcaș și fără drepturi.
Aceeași lege să domnească
și peste prinți, și peste noi.
Sînt Konrad cel sărac.
Sulițelor, înainte !
Izbiți în dreapta și în stînga !"

Poezia populară lirică germană este adeseori superioară cîntecelor de dragoste ale unor poeți de curte. Vibrația sentimentală sinceră, puritatea ingenuă a simțirii populare și reacția sufletului țăranului în fața naturii sînt exprimate aici în tonuri fine și în nuanțe delicate, constituindu-se într-o inepuizabilă sursă din care se vor inspira mai tîrziu poeți ca Goethe, Heine, Uhland. Lirica populară germană a început să fie adunată în culegeri tipărite încă din secolul al XVI-lea, pentru ca, după Herder, patrimoniul literaturii germane să fie îmbogățit prin colecții devenite celebre, ca *Glasurile popoarelor în cîntece* (Herder) sau *Cornul minunat al copilului* (Arnim și Brentano).

13

Cărțile populare germane

Alături de poezie, poporul și-a creat în secolul al XV-lea și al XVI-lea și o literatură distractivă, fundamental diferită de proza curteană. Poporul prefera anecdota în locul prelucrărilor grandilocventului epos cavaleresc sau ale afectatelor romane curtene ; prefera farsele în locul vitejeștilor fapte de arme ; sau gluma, chiar și vulgară, în locul sentimentalelor povești de dragoste.

În această literatură — cărți simple și naive, în ediții ieftine, împodobite cu xilogravuri — găsim oameni, concepții, situații cu totul deosebite decît acelea din proza de curte. Găsim aici țărani și mici burghezi, cu simplitatea, umorul și spiritul lor practic, dar și cu mentalitatea lor îngustă, cu zgîrcenia și nătîngia lor. Pe de altă parte, găsim și lumea cavalerească în dezagregare, pe nobili, pe preoți, pe călugări ; satira acestor cărți îi biciuiește pe toți și cu toate defectele lor.

Cartea populară intitulată *Burghezii din Schilda* (1597) este o umoristică ridiculizare a prostiei, grave și solemne, a burghezilor din orășelul Schilda, constituind unul din aspectele cele mai amuzante ale vechiului umor german. Cartea povestește neghiobiile acestor burghezi, în același timp satirizînd și absurdițățile administrației locale.

Scanned with OKEN Scanner

Iată de exemplu cîteva momente :

> Cetățenii din Schilda s-au hotărît să-și clădească o nouă primărie. Lemnul de construcție trebuia adus de dincolo de dealul de la marginea satului. Trunchii de copaci, tăiați, erau tîrîți cu mare greutate, cu funii și lanțuri, pînă în vîrf de deal apoi trași la vale, în orășel. Iată însă că spre sfîrșit se rupe o funie cu care lemnul era tras și trunchiul se rostogolește la vale, pînă în Schilda. Burghezii au rămas uluiți : „Sîntem niște proști ; de ce ne-am căznit noi atît să tragem din greu lemnul pe deal în jos, cînd doar lemnul poate veni singur ?“ Și după ce s-au sfătuit cu toții, au hotărît să care din nou tot lemnul de la locul de construcție pînă în vîrful dealului, ca de acolo să-i dea drumul să se rostogolească singur la vale.
>
> Într-o zi, burghezii din Schilda au prins un hoț. După ce l-au prins și-au dat seama că în orașul Schilda nu există o închisoare. L-au dus într-un șopron fără uși, dar care avea un zid cu o gaură. Pentru ca hoțul să nu poată fugi, l-au pus să-și vîre brațul prin gaura peretelui, iar dincolo de zid i-au dat să țină în mînă, de mijloc, un băț. Convinși că hoțul nu va fugi, deoarece astfel ținînd bățul el nu-și va putea trage brațul din gaura zidului, burghezii s-au culcat liniștiți și mîndri de ingeniozitatea lor. A doua zi de dimineață s-au întors. Hoțul era în același loc, ținînd mereu mijlocul bățului și deci fiindu-i imposibil să fugă. De ce ? Pentru că și hoțul era tot un burghez deștept din Schilda . . .

Printre cele mai cunoscute cărți populare ale secolului al XVI-lea este *Cartea despre Doctor Faust* (1587).

O dată cu mișcarea umanismului începe și se desfășoară larg și tendința de a cunoaște natura și puterile tainice care susțin lumea în devenirea ei. Această aspirație spre cunoașterea științifică — condamnată aspru de biserică — a dus la cercetări și rezultate serioase, ca de pildă fundamentarea chimiei și farmacologiei moderne ; dar pe de altă parte, sub influența medievalei gîndiri superstițioase, pe alții i-a mînat înspre negurile științelor oculte. Apar acum o mulțime de astrologi, vrăjitori, alchimiști, căutători de comori și magicieni. Printre aceștia se bucură de un mare renume un oarecare dr. Faust, care, în primii ani ai secolului al XVI-lea străbătea Germania, înșelînd lumea cu proorociri și scamatorii.

Scanned with OKEN Scanner

La renumele de care se bucura acest personaj a venit să se asocieze vechiul și bogatul fond de legende, povești și anecdote despre vrăjitori și legăturile lor cu diavolul, care îi ajută în vrăjitoriile lor. Credința în diavol era în mod atent întreținută de preoți, pentru ca prin amenințarea și teama de infern să-și mențină și să-și consolideze autoritatea. Prin urmare, figurile faustice (ca aceea a lui Teofil din miracolul lui Rutebeuf), care pînă acum erau rezumate la trăsătura principală a legăturilor lor cu diavolul, capătă deodată consistență, complexitate și numele acelui real Johann Faust.

Nucleul cărții este de fapt istoria unui spirit cercetător care tinde să depășească limitele intelectuale strîmte impuse de autoritarul mod medieval de gîndire teologică. Reacțiunea bisericii care ura orice tendință de cercetare științifică a atribuit aceste aspirații intelectuale unor pretinse relații strînse cu diavolul. Prin această interpretare forțată este redat în carte pactul lui Faust cu diavolul și sfîrșitul său. Primul pas care îl duce pe Faust pe drumul infernului este refuzul teologiei și atașarea de științele naturii și de medicină. El vrea cu ardoare să cunoască toate temeiurile cerului și ale pămîntului. Curiozitatea cunoașterii și setea după plăceri lumești îl duc să încheie un contract cu diavolul vînzîndu-și sufletul. Încercările de revenire sînt zădărnicite de diavol. Cînd se apropie expirarea contractului, Faust se căiește, dar e prea tîrziu — și Faust cade jertfă îndrăznelii sale.

Acest final consemnează triumful concepției religioase și al fricii naive de diavol asupra năzuinței de a cunoaște. De aceea, spiritul de cercetare este aici categoric amenințat cu pedeapsa infernului. De fapt, în această epocă, mișcarea științifică ce începuse atît de promițător este dată înapoi nu numai de mișcarea Contrareformei, ce reactualizează negrele vremi medievale ale Inchiziției, ci, în țările reformate, chiar și de teologia reacționară protestantă, care s-a constituit dogmatic, ca autoritate primordială ostilă cercetării libere. Dar cartea care s-a bucurat de cea mai mare popularitate, o popularitate ce durează pînă azi, este culegerea de anecdote al căror erou este Till Eulenspiegel (prima ediție a apărut prin 1480).

Till Eulenspiegel nu pare a fi o creație a fanteziei, ci o figură luată din realitate. Potrivit datelor cărții, el ar fi fost un băiat de țăran din nordvestul Germaniei, trăind în secolul al XIV-lea și vagabondînd prin Germania, un poznaș viclean care mereu juca fel de fel de feste prinților sau meseriașilor, cavalerilor sau negustorilor, preoților sau chiar țăranilor naivi.

Scanned with OKEN Scanner

În această carte populară (din care s-a inspirat și părintele literaturii flamande, Charles de Coster, în capodopera sa *Legenda lui Ulenspiegel* și a lui *Lamme Goezdak*, apărută în 1867), se simte permanent o ascuțită tendință socială, un protest masiv contra societății feudale și ura țăranilor împotriva tuturor asupritorilor săi, chiar dacă faptele acestui atît de popular și la noi „Till Buhoglindă" îmbracă forma umorului. De preferință Till face poznele sub masca unei inocente naivități, iar atît farsa cît și umorul rezultă din faptul că Till își îndeplinește sarcinile primite nu după sensul lor normal, ci pe dos, executîndu-le în sens literal, spre paguba celor care îi dau aceste sarcini (de exemplu întîmplările cu turtarul sau cu blănarul).

Literatura Renașterii engleze și germane în România

14

Dintre scriitorii Renașterii engleze, singurul cunoscut în România relativ de timpuriu a fost Shakespeare, căruia Eminescu — care a tradus sonetul 66 — (Bibl. Academiei R.S.R., ms. 2262. f. 67) îi dedica un entuziast sonet, scris în forma shakespeariană, care se termină astfel :

„Căci tot ce simt, de este rău sau bine, —
destul că simt, — tot ție-ți mulțumesc.
Tu mi-ai deschis a ochilor lumină,
m-ai învățat ca lumea s-o citesc . . . "

Printre primele sonete shakespeariene traduse în românește sînt cele publicate de Gr. N. Lazu, în 1894 (în culegerea amintită), probabil chiar după original. Mai tîrziu, N. Eremie traduce cîteva (Iași, 1918), iar M. Marcus publică în 1922 o plachetă (36 p.) în care sonetele lui Shakespeare apar în versuri albe, unele reușite, dar într-o traducere prea liberă. Mult superioare sînt traducerile apărute recent în diverse reviste (de Mihail Sebastian, Ion Frunzetti, Mihnea Gheorghiu, N. Argintescu-Amza, etc.).

Din literatura Renașterii germane, prima carte populară ce pare a fi fost cunoscută la noi este *Fortunatus*, traducere al cărei manuscris circula mult în Ardeal. G. Filipescu traduce (în 1836) *Ahasverus*, operă pe motivul cunoscut al unei povestiri populare germane. Dintr-o versiune franceză este tradusă (de G. Pleșoianu, în 1838) *Istoria Ghenovevei de Brabant*. În fine, de o mare popularitate se bucură *Toată viața, istețiile și faptele minunatului Tilu Buhoglindă* (Till Eulenspiegel a suscitat apariția popularului

Scanned with OKEN Scanner

nostru Păcală), în traducerea lui Ion Barac (Brașov, 1840). Într-o traducere mai puțin cunoscută a apărut (de V. Tempeanu, 1909) un „Fastnachtspiel" al lui Hans Sachs, *Fierul înroșit*.

O mențiune specială merită aici *Hristoitia*, prelucrarea după *De civilitate morum puerilium* a lui Erasm, manual de educație devenit carte de căpătîi în școlile grecești, apoi în cele românești, tradus în versuri de Naum Rîmniceanu la începutul secolului al XIX-lea și, într-o nouă versiune prelucrat de Anton Pann (Sibiu, 1834).

Concluzii asupra literaturii din epoca Renașterii

Epoca Renașterii readuce în istoria literaturii universale — în condițiile revoluționare ale instaurării relațiilor capitaliste și ale afirmării burgheziei — măreția umanismului, aplicația materialistă, tendințele raționaliste ale clasicismului greco-latin, înăbușite timp de aproape un mileniu de condițiile regimului feudal și de aliatul său principal biserica.

Prima trăsătură a literaturii Renașterii este dată de caracterul său umanist, de înalta prețuire a demnității, libertății și posibilității omului, de aprecierea valorilor materiale și intelectuale ale vieții umane, de spiritul combativ dezlănțuit împotriva vechilor relații sociale, a constrîngerilor și prejudecăților medievale. A doua, este legătura celor mai de seamă scriitori cu tradițiile folclorice și cu spiritul popular (Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega etc.), precum și cu tradițiile istorice ale poporului respectiv, fapt ce trebuie pus în legătură cu tendința, caracteristică epocii, de întemeiere și consolidare a statelor naționale. A treia principală trăsătură a literaturii Renașterii este nu atît caracterul său burghez (de altminteri cert și evident), cît faptul că marii scriitori ai timpului au depășit îngustele limite ale vederilor burgheziei, intuind și denunțînd cupiditatea și egoismul, caracteristice acestei clase.

Această intuiție se va traduce mai ales în notele de dezamăgire, melancolie și scepticism ce străbat operele perioadei de „criză a umanismului", perioadă legată de reacțiunea feudal-catolică (Tasso, Calderón, Montaigne etc.). Iar din momentul cînd burghezia va ajunge tot mai mult stăpînă pe pozițiile economice, literatura va căpăta și ea un caracter diferit, începînd cu cea din Anglia, țară în care va avea loc prima revoluție burgheză, în secolul următor.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

A. ISTORIE GENERALĂ

Will Durant, *Histoire de la civilisation* (în 9 vol.), vol. I—V, Paris 1952.
J. H. Breasted, *Geschichte Aegyptens.* Übersetzt von H. Ranke, Zürich, 1936.
S. N. Kramer, *Istoria începe la Sumer* (trad. din l. engleză), București, 1962.
L. Delaporte, *La Mêsopotamie. Les civilisations babylonienne et assyrienne.* Paris, 1923.
A. Bertholet, *Histoire de la civilisation d'Israel* (tr. par. J. Marty), Paris, 1929.
G. Courtillier, *Les anciennes civilisations de l'Inde,* Paris, 1930.
V. S. Sergheev, *Istoria Greciei antice* (trad. din l. rusă), București, 1951.
N. A. Mașchin, *Istoria Romei antice* (trad. din l. rusă), București, 1951.
G. Fourgères, ș.a. *Les premières civilisation,* III-e éd. Paris, 1935.
P. Roussel, *La Grèce et l'Orient,* Paris, 1928.
H. Hauser, Aug. Renaudet, *Les débuts de l'âge moderne,* Paris, 1929.
L. Homo, *L'Italie primitive et les débuts de l'imperialisme romain,* Paris, 1925.
G. Ferrero, *Grandeur et décadence de Rome* (tr. par Mengin), t. I—VI, Paris, s.d.
L. Réau, G. Cohen, *L'art du moyen âge et la civilisation française,* Paris, 1935.
J. Burckhardt, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance* (tr. par M. Schmitt), t. I—II, Paris, 1926.

B. ISTORII LITERARE

Otto Hauser, *Weltgeschichte der Literatur* (in zwei Bänden), Leipzig-Wien, 1910.
P. van Tieghem, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique, de la Renaissance à nos jours,* Paris, 1941.

Scanned with OKEN Scanner

V. M. Jirmunski, *Istoria zapadndo-evropeiskoi literaturi*, Pod. red. —, t. I, Moscva, 1947.
Giacomo Prampolini, *Storia universale della letteratura* (în 5 vol.), vol. I—II, Seconda edizione, Torino, 1948.
N. Ségur, *Histoire de la littérature européene* (în 5 vol.), t. I—II, Neuchâtel-Paris, 1948.
R. Quéneau, *Histoire des littératures*. Sous la direction de —, t. I—II (ed. Pléiade), Paris, 1956.
Ad. Erman, *Die Literatur der Aegypter*, Leipzig, 1923.
Max Pieper, *Die ägyptische Literatur*, Berlin, 1928.
Sergio Donadoni, *Storia della letteratura egiziana antica*, Milano, 1957.
Bruno Meissner, *Babilonisch-assyrische Literatur*, Berlin, 1928.
E. Dhorme, *Littérature babylonienne et assyrienne*, Paris, 1937.
I. Bloch et E. Lévy, *Histoire de la litterature juive*. Paris, 1901.
J. Hempel, *Althebräische Literatur*, Berlin, 1930.
Antonio Belli, *Storia della letteratura ebraica*. Seconda edizione. Milano, 1957.
Alb. Weber, *Histoire de la littérature indienne*, Paris, 1859.
Jean Lahor, *Histoire de la littérature hindoue*, Paris, 1888.
A. Keith, *A history of sanscrit literature*. Oxford, 1928.
Richard Wilhelm, *Chinesische Literatur*, Berlin, 1926.
G. Margouliès, *Histoire de la littèrature chinoise*, vol. I—II, Paris, 1949 și 1951.
Herbert A. Giles, *A history of chinese literature*. New edition, New York, 1958.
Fen Iuan-Ciun, *Scurtă istorie a literaturii clasice chineze* (trad. din l. engleză), București, 1960.
Jan Rypka, *Dejiny perske a tadzicke literatury*, Praha, 1956.
A. J. Arberry, *Classical persian literature*, London, 1958.
W. G. Aston, *Littérature japonaise*, Paris, 1902.
Cl. Huart, *Littérature arabe*, Paris, 1920.
A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, t. I—V, seconde édition, Paris, 1896—1899.
R. Pichon, *Histoire de la littèrature latine*, Paris, 1928.
N. F. Deratani, *Istoriia rimskoi literaturî*. Pod. red. — Moskva, 1954.
Aug. Rostagni, *Storia della letteratura latina*, vol. I—II, Torino, 1954—1955.
J. Bayet, *Littérature latine*, Paris, 1958.
Fr. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. I—II (ed. Sonzogno), Milano, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

B. Wiese ed E. Percopo, *Storia della letteratura italiana*, Torino, 1904.
H. Hauvette, *Litérature italienne*, VI-e ed. Paris, 1924.
M. Th. Laignel, *La littérature italienne*, Paris, 1926.
Nat. Sapegno, *Disegno storico della letteratura italiana*, decima edizione, Firenze, 1954.
Fr. Flora, *Storia della letteratura italiana* (în 5 vol.), vol. I—III, undicesima edizione, Milano, 1959.
Att. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, ottava edizione, Milano, 1960.
G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, XXI-e ed. Paris, s.d.
J. Bédier, P. Hazard, *Histoire de la littérature française, illustrée*, Vol. I—II, Paris, 1923.
E. Abry, C. Audic, P. Crouzet, *Histoire ilustrée de la littérature française*. Nouv. éd. Paris, 1935.
H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, VIII-e ed. Paris, 1892.
Edmund Gosse, *Littérature anglaise*, V-e ed. Paris, 1920.
E. Legouis, L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*. Paris, 1924.
A. Anixt, *Istoria literaturii engleze* (trad. din l. rusă), București, 1961.
J. Fitzmaurice-Kelly, *Littérature espagnole*, nouv. éd., Paris, 1921.
E. Mérimée, *Précis d'histoire de la litterature espagnole*, Paris, 1922.
A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española* (în 3 vol.), *sexta edición*, t. I—II, Barcelona, 1960.
H. Dietz, *Angleterre-Allemagne, Histoire litteraire*, Paris, s. d.
A. Bossert, *Histoire de la littérature allemande*, IV-a ed. Paris, 1913.
Arthur Chuquet, *Littérature allemande*, III-e éd. Paris, 1909.
Ed. Engel, *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. I—II, Wien-Leipzig, 1922.
* * * *Deutsche Literatur* (în 4 vol.), Bukarest, 1949.
F. Mossé, *Historie de la littérature allemande*. Sous la direction de —. Paris, 1960.
D. D. Blagoi, *Istoria literaturii ruse*. Sub red. lui —. București. 1963.

C. STUDII SPECIALE

Ad. Erman, *La religion des Egyptiens* (tr. par H. Wild), Paris, 1937.
M. E. Matié, *Miturile Egiptului antic* (trad. din l. rusă), București, 1958.
G. Maspero, *Les contes populaires de l'Egypte ancienne*. III-e ed., Paris, 1905.
S. de Ricci, *Les contes populaire égytiens et la littérature hébraïque*. Paris, 1911.
G. Lefebvre, *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*. Paris, 1949.

Scanned with OKEN Scanner

I. S. Kanţnelson, *Faraon Hufu i ciarodei*, (trad. şi introd. de —), Moskva, 1958.
O. Drimba, *Începuturile prozei narative culte* (extras), Bucureşti, 1962.
P. Dhorme, *Choix de textes assyro-babyloniennes*, Paris, 1907.
S. Langdon, *Babylonian penitential Psalms*, London, 1907.
I. Mihălcescu, *Epopeea lui Ghilgameş*, (versiune, analiză şi note de —), Bucureşti, 1920.
G. Contenau, *L'épopée de Gilgamesh*, Paris, 1939.
O. Drimba, *Primul epos al omenirii* (extras), Bucureşti, 1957.
Ed. Montet, *Histoire de la Bible*, Paris, 1924.
E. Renan, *L'Ecclesiaste*, III-e ed., Paris, 1890.
E. Renan, *Le livre de job. Étude sur l'âge et le caractère du poème*, V-e éd. Paris, 1894.
G. Rylands, *The Psalms of David*, London, 1926.
S. Minocchi, *Le perle della Bibbia*, Roma, 1924.
G. Pouget, *Le Cantique des cantiques*, Paris, 1934.
Ed. Dhorme, *La poésie biblique*, Paris, 1931.
V. Tarnavschi, *Archeologia biblică*, Cernăuţi, 1930.
J. G. Frazer, *Le folklore dans l'Ancien Testament* (tr. par E. Audera). Paris, 1924.
L. Renou, *La poesie religieuse de l'Inde antique*, Paris, 1942.
E. Bournouf, *Essai sur le Véda* — Paris, 1863.
E. Hopkins, *Legends of India*, New Haven, 1928.
M. C. Dutt, *Poems of Kalidasa* (tr., introd. note şi glosar, de —), Allahabad, 1958.
Ainé Puech, *L' Iliade d'Homère*, Paris, 1948.
Victor Bérard, *L' Odysée d'Homère*, Paris, 1954.
Victor Bérard, *La résurrection d'Homère*, 2 vol., Paris, 1930.
Gabriel Germain, *Homère*, Paris, 1958.
D. M. Pippidi, *Studii introductive* (la Iliada şi Odiseea, E.S.P.L.A., col. Clasicii lit. univ.), Bucureşti, 1956 şi 1959.
C. Papacostea, *Evoluţia gîndirii la greci*, Bucureşti, 1927.
Ett. Romagnoli, *Nel Regno d'Orfeo. Studi sulla lirica e la musica greca*, Bologna, 1921.
E. Bergougnan, *Romans grecs* (préface de —), Paris, s.d.
D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, Bucureşti, 1944.
P. Creţia, *Lucian din Samosata* (stud. introd. la *Scrieri alese*, E.S.P.L.A.), Bucureşti, 1959.
A. Croiset, *La poésie de Pindare*, Paris, 1895.
A. Chassang, *Histoire du roman* (grec), II-e éd. Paris, 1862.
A. Grenier, *Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Paris, 1925.
A. Cartault, *La poésie latine*, Paris, 1922.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprinsul

Introducere ... 5

1. Obiectul cursului, principii și plan de organizare ... 5
2. Formarea conceptului de „literatură universală" ... 5
3. Scopul și importanța studiului literaturii universale ... 8

ANTICHITATEA

Literaturile orientului antic

1. Literatura popoarelor primitive ... 13
2. Literatura sumero-babiloniană ... 17
3. Literatura egipteană ... 21
4. Literatura ebraică ... 24
5. Literatura indiană ... 30
6. Literatura chineză ... 37
7. Literatura japoneză ... 43
8. Literatura arabă ... 45
9. Literatura persană ... 46
10. Literaturile orientale în România ... 52

Literatura greacă

1. Antecedente istorice și tradiții culturale ... 57
2. Epoca homerică ... 58
3. Problema homerică, fondul popular al epopeilor ... 60
4. „Iliada" ... 62
5. „Odiseea" ... 67
6. Valoarea și semnificația poemelor homerice ... 72
7. Hesiod ... 73
8. Tragedia greacă Eschil ... 76
9. Sofocle ... 79

Scanned with OKEN Scanner

10. Euripide 81
11. Comedia greacă Aristofan 84
12. Direcţiile liricii greceşti 86
13. Momentele importante ale prozei 93
14. Teoria literară: Platon şi Aristotel 95
15. Satira şi fabula 97
16. Literatura greacă în România 98

Literatura latină

1. Cadrul istoric 103
2. Perioada arhaică a literaturii latine 104
3. Perioada influenţei greceşti 105
4. Teatrul latin. Plaut, Terenţiu, Seneca 106
5. Perioada lui Cicero, Catul şi Lucreţiu 110
6. Perioada lui August Virgiliu 113
7. Horaţiu 118
8. Elegia latină. Ovidiu 122
9. Literatura în epoca imperială 127
10. Literatura latină în România 129
11. Concluzii asupra literaturii antichităţii 132

EVUL MEDIU

Literatura franceză în evul mediu

1. Orînduirea feudală şi viaţa feudalilor 135
2. Poemele eroice: „Cîntecul lui Roland“ 137
3. Lirica trubadurilor 141
4. Romanul curtean 144
5. Poezia alegorico-didactică: „Romanul Trandafirului“ 145
6. Dramaturgia franceză în evul mediu 146
7. Satira burgheză şi populară: „Romanul lui Renart“ 150
8. Truveri şi goliarzi 152
9. François Villon 153

Literatura medievală în Spania şi Italia

1. Reconquista şi Romancero 159
2. „Cîntecul Cidului“ 160
3. Evul mediu în Italia 162
4. Şcoala siciliană şi şcoala „dulcelui stil nou“ 163
5. Viaţa şi opera lui Dante Aligheri 165
6. „Divina Comedie“, subiectul poemului 166
7. Surse, arhitectonică, sensuri 168
8. Structura canticelor 172
9. Personalitatea lui Dante în poem. Umanismul său 174
10. Arta sa 177

Scanned with OKEN Scanner

Literatura medievală germană, engleză și rusă

1. Poezia eroică a epocii migrațiilor ... 179
2. Literatura eddelor ... 180
3. „Cîntecul Nibelungilor" ... 182
4. „Cîntecul Gudrunei" ... 184
5. Poeme eroice de curte ... 186
6. Lirica de curte ... 187
7. Romanul curtean ... 189
8. Lirica burgheză și populară ... 191
9. Literatura anglo-saxonă ... 193
10. Perioada cuceririi normande ... 194
11. Anglia poetului Langland ... 196
12. Geoffrey Chaucer ... 198
13. „Cîntecul oastei lui Igor" ... 201
14. Literaturile medievale occidentale în România ... 202
15. Concluzii asupra literaturii medievale ... 205

RENAȘTEREA

Literatura Renașterii în Italia

1. Epoca Renașterii ... 209
2. Prerenașterea: Petrarca, umanist și poet ... 212
3. Spiritul satiric burghez și popular: Boccaccio ... 215
4. Secolul al XV-lea. Mișcarea umanistă ... 218
5. Machiavelli ... 220
6. Teatrul. Drama pastorală. Comedia ... 221
7. „Commedia dell'arte" ... 225
8. Poezia lirică ... 228
9. Poema eroi-comică ... 230
10. Lodovico Ariosto ... 231
11. Torquato Tasso și criza umanismului ... 234
12. Literatura Renașterii italiene în România ... 237

Literatura franceză în epoca Renașterii

1. Împrejurări istorice și particularități culturale ... 241
2. Proza: Fr. Rabelais ... 242
3. „Gargantua și Pantagruel" — structura și ideile operei ... 243
4. Caracterul său burghez și popular ... 247
5. Realism și satiră ... 248
6. Posteritatea operei. Alți prozatori ... 249
7. Teatrul ... 250
8. Poezia: Cercul „Pleiadei" ... 251
9. Sensurile Reformei ... 255
10. Poezia hughenoților: „Agrippa d'Aubigné ... 257
11. Criza umanismului: Montaigne ... 258

Scanned with OKEN Scanner

Literatura Renașterii în Spania și Portugalia

1. Particularitățile istoriei și umanismul spaniol ... 261
2. Genul idilic și cavaleresc ... 263
3. Poezia lirică și poemul epic ... 264
4. Luiz de Camões ... 266
5. Romanul picaresc ... 271
6. Nuvelele lui Cervantes ... 273
7. Cervantes, omul ... 275
8. Ideile sale literare ... 276
9. Don Quijote — sensul eroului și umanismul autorului ... 278
10. Sancho Panza și resursele umorului ... 280
11. Fresca critică a Spaniei timpului ... 281
12. Teatrul. Lope de Vega. Calderón ... 284
13. Literatura Renașterii franceze și spaniole în România ... 288

Literatura Renașterii în Anglia și în Germania

1. Particularități istorice și consecințe în creația literară ... 291
2. Umanismul englez: Th. Morus ... 293
3. Direcții ale poeziei și romanului ... 294
4. Shakespeare poet ... 295
5. Teatrul englez în Renaștere ... 298
6. Shakespeare și drama istorică ... 298
7. Marile tragedii shakespeariene ... 301
8. Comediile lui Shakespeare ... 304
9. Renașterea în Germania ... 306
10. Umanismul german și Erasm ... 307
11. Hans Sachs, poet pamfletar ... 310
12. Poezia populară ... 311
13. Cărțile populare germane ... 312
14. Literatura Renașterii engleze și germane în România ... 315
15. Concluzii asupra literaturii din epoca Renașterii ... 316

Bibliografie ... 317

Indice de autori și opere ... 325
Traducătorii textelor ... 330
Cuprinsul ... 331

Scanned with OKEN Scanner

Redactor responsabil: IENEI MIOARA
Tehnoredactor: STĂNESCU SENA

Dat la cules: 25.03.1968. Bun de tipar: 24.07.1968. Apărut 1968. Tiraj 15 000+130. leg 1/1 pînză. Hîrtie scris tip I A, 80 g/m², 16/70×90. Coli editoriale 19,809. Coli de tipar 21. A. 3202. C.Z. pentru bibliotecile mari 8.09(075.8). C.Z. pentru bibliotecile mici 8.09. Plan 2325.

Tiparul executat sub comanda nr. 144 la Întreprinderea Poligrafică Banat, Republica Socialistă România.

Scanned with OKEN Scanner